الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس • مستغانم

كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

الكتابة الروائية العربية في الجزائر بين الرؤية والأداة

من إعداد الطالبة:
بوزيد نجاة

إشراف :
الأستاذ الدكتور محمد عباسة

لجنة المناقشة

السيد: عبد القادر سلامي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
السيد: محمد عباسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مقررا
السيد: محمد داود	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
السيد: الحبيب مونسي	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
السيد: جيلالي بن يشو	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	مناقشا
السيد: حنيفي بن ناصر	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	مناقشا

السنة الجامعية 2010-2011

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

لقد استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تقدم نماذج روائية مكتملة فنيا، وذلك بشهادة النقاد الذين أثبتوا أنها قادرة على دخول مجال المنافسة الروائية وبمستوى عالمي، بعد تحقيق مبتغى التجريب والتأكيد على حقيقة التحول في الكتابة الروائية الجزائرية، والناتج عن إفادتها من عوامل هذا التجريب.

وأثبتت الرواية الجزائرية جدارتها في مسايرة الحداثة بعدما استثمرت كل أشكال التحديث، وفي الارتقاء إلى مستوى إنساني في معالجة القضايا الحاسمة في مجتمعنا وعلى الصعيد العالمي، بنوع من الوعي النقدي الصارخ للأشكال والمضامين التقليدية التي لم تعد تقرأ الراهن وتلبي حاجات المثقف الفنية.

ولم تعرف هذه الرواية هذا الشأو على صعيد النوع فقط، بل إن حجم الإقبال عليها قد تضاعف عالميا من حيث القراءة والدراسة، ودخلت الكثير من الروايات مجال الدراسات الأكاديمية من أوسع الأبواب. وأصبحت نصوصها مجال بحث خصب، متعدد القراءات والمضامين ومطلبا فنيا ونقديا في أكبر الجامعات العالمية.

ولعلى الفضل يعود في ذلك إلى الذين عملوا على تطوير هذا الفن الروائي العربي وعكفوا على التعريف به وإخراجه من حدود الإقليمية إلى آفاق العالمية. ومن أمثال هؤلاء نذكر على سبيل المثال: " لطاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" و"جيلالي خلاص" و"واسيني الأعرج" و"الحبيب السايح" و"أحلام مستغانمي" وغيرهم من الروائيين الجدد أمثال بشير مفتي وعز الدين جلاوجي وياسمينة صالح ولحبيب مونسي ومحمد ساري وسفيان زدادقة وكمال بركاني وغيرهم دون أن ننسى رواد الكتابة الروائية المعبر عنها باللغة الفرنسية أمثال "كاتب ياسين" و"مالك حداد" و"محمد ديب" من الجيل السابق و"ياسمينة خضرا" و"رشيد ميموني" من الجيل اللاحق.

لقد انبنى اختيارنا للموضوع على وجهتين؛ الأولى ذاتية حين دفعتنا الرغبة إلى

اختيار الرواية الجزائرية بالذات سعيا منا إلى اكتشاف الذات المحلية وطريقتها الفريدة في التعبير عن موقفها وراهنها بخصوصية جزائرية في اللغة والفضاء والحدث والشخصية، وحتى لا نخرج عن حيزنا القيمي والثقافي الذي نمتلك ملامحه ويهبنا انتماءنا. والرواية الجزائرية وإن اختلفت رؤى أصحابها الفنية والموضوعاتية، إلا أنها تبقى المعبر الصريح والوقح لدواخلنا، تتنفس هواءنا وتعاني ألمنا وتصدح بفرحنا.

أما الوجهة الثانية فهي رغبة علمية في خوض غمار البحث النقدي المعاصر والتعامل مع النص كفضاء دلالي وجمالي، وفق إجراءات المنهج الذي يضمن تحقيق المقصد العلمي، بطريقة تغذي تصورنا لهذه الممارسة المعرفية، الصادرة عن قناعة علمية، بجدوى المساءلة المنهجية القائمة على أسس تدريجية، تضمن فهم النص وإثراء مقاصده الفنية والدلالية ما استطعنا إلى ذلك سبيلا. والعمل على تعميق الوعي الجماعي بقيمه هذه النصوص المختارة وأصالتها فنيا من جهة، والكشف عن إرهاصات التحول الأولى للكتابة الروائية من قبل جيل مؤسس للرواية العربية في الجزائر.

ويعتبر سبب اختيارنا لهذا الجيل بالتحديد محاولة للوقوف الدقيق على منطلقات التحول الروائي في الجزائر، على مستوى الأشكال والمضامين باعتبار أن الموضوع الروائي ذاتُ متجددة، لا موضوعات مألوفة وقوالب جاهزة. ولعل عدم اختيارنا لنصوص روائيين جدد يعود لهذا السبب ذلك أن التحول يعني الانتقال من وضع إلى وضع آخر مختلف، في حين أن هذا الجيل بدأ الكتابة في مناخ جديد هو عمق هذا التحول الذي أصبح واقع الكتابة الروائية في الجزائر، وهذا ما نسعى للبحث عنه في النماذج المختارة والتي نريد من خلالها الكشف عن مدى تجديدها في المضمون وخروجها عن الخطاب الرسمي الذي تعودت تبنيه، إضافة إلي التعرف على مدى استفادة أصحابها من المعمارية الفنية الجديدة التي تضمن التكيف مع الراهن الروائي. علما أن كتابات الجيل الأب قد حُصرت القول فيها، في أطر ضيقة جعلت الكتابة الروائية تحاول بوعي أو بدونه تقديم نص إبداعي يعبر عن توجهات الدولة الوطنية، ويستلهم خطابها الإيديولوجي

والسياسي.

أصبحت الرواية العربية في الجزائر تعبر عن التحول الكبير الذي مس المجتمع الجزائري، وتشكل ظاهرة فنية وثقافية لا يمكن تجاوزها بتجارب روائية أكثر نضجا. كما أن سؤال الرواية الجزائرية بات أمرا مهما في حقل النقد الأدبي العربي والغربي يتكرر بإلحاح في البحوث الأكاديمية.

ولعلى بحثنا هذا الموسوم بـ **"الكتابة الروائية العربية في الجزائر بين الرؤية والأداة"** يعد واحدا من الأسئلة التي أثيرت في هذا المجال. والتي تريد أن تقف عند تحول الكتابة من منظوري الرؤية والأداة، ونريد بالرؤية الوعي الفني الذي يضمن به الروائي التجدد والحرية، عن طريق التعبير عن المواقف المتعلقة بتحولات الواقع الاجتماعي أو التاريخي، والذي يتجسد في صياغات وأبعاد فنية تتجلى تدرجا مع محنة الكاتب وذوقه وثقافته ومهارته ومجمل قدراته. كما أنها حضور الكاتب من خلال أفكاره ومواقفه في علاقتها بالعالم الواقعي والمتخيل، أما الأداة فهي جملة المفاهيم البنائية والتمثيلات الشكلية للعالم بواسطة أساليب تتجاوز الأنماط التقليدية وتشتغل على المزاوجة المعرفية بين معطيات التراث وبين ابتكار الأساليب وصيغ السرد الجديدة للمنجز الأوروبي المتطورة. وسيكون الفصل بينهما في البحث، برغم وجود العلاقة الترابطية التلاحمية بينهما، فقط لوضع حدود إدراكية وتصورية للأشياء، وتوضيح التحول على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون.

وعلى هذا الأساس انبنى بحثنا عل جملة من الأسئلة أهمها: كيف استطاعت الرواية الجزائرية تجاوز حدودها الضيقة التي كانت عليها في أواخر الستينات وفترة السبعينات؟ وكيف استطاع روادها من الجيل المؤسس استثمار التجربة الحداثية الجديدة مع الجيل الجديد، وخلق مكان مختلف من خلال كتابة تجريبية متوازنة، تركب موجة الحداثة باحترافية وتتحدى الزمن في وسط فني وثقافي لا يحتكم فيه إلا للأقوياء؟.

وقد رأينا أنه من الضروري تحديد وجهة منهجية ملائمة، قادرة على استيفاء المواصفات الجمالية لنصوص الرواية العربية الجزائرية المعاصرة. ولكثرة الاختيارات المنهجية، وجدنا أنّ تضييق الرؤية المنهجية قد يساعدنا على تطويق بحثنا والإلمام به حتى نتجنب السقوط في متاهة المناهج الكثيرة، لذلك اعتمدنا على أدوات وإجراءات تتصل بالسردية التي تعتبر المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة وتوجه العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، معتمدين على تصورات الناقد جيرار جينيت، واستفدنا من المنهج التاريخي في تتبع مسار الرواية العربية ولنوجه بها نظرنا للنص ونعمق رؤيتنا له، متجنبين ما استطعنا القوانين والجداول التي قد تطبع البحث بالطابع العلمي والتجريدي لكنها قد تفقد النقد فنيته وطبيعته الأدبية.

ولم يكن اختيارنا لهذا الإجراء المنهجي تأكيدا على أنه كفيل لمساءلة النصوص وتأويلها – ولو أنه ضرورة بحثية هامة – دون اعتبار أن النصوص الأدبية من خلق وإبداع فنان إنسان، تنفتح على عدة قراءات ودلالات وإيحاءات وتأويلات قد تفوق عدد الإجراءات المنهجية المعروفة. وخوفا منا في أن نساهم في قتل النص بإخضاعه لآلية المنهج حاولنا قدر الإمكان استنطاقه وفتحنا له مجال البوح من خلال رؤيتنا وقراءتنا الخاصة، بعيدا عن أي منطلقات وخلفيات إيديولوجية أو منهجية.

وقد حاولنا مراعاة ما هو إبداعي وفني مع عدم المساس بخصوصية النص أو تشويهه بهذه القراءة. وسعينا في هذه الدراسة إلى إعطاء هذه النصوص حقها الفني من خلال تخير خطة، رأيناها مناسبة. مكونة من مدخل وأربع فصول وأنهينا بحثنا بخاتمة وفهرس للمصادر والمراجع.

تطرقنا في المدخل المعنون **بالرواية العربية النشأة (النشأة والمسار)** إلى نشأة الرواية العربية والجزائرية وتتبعنا مسارهما التاريخي ووضحنا تحولاتهما منذ نشأتها وإلى غاية طرقها باب التجريب.

وأفردنا في الفصل الأول المسوم **بتحولات الرواية العربية** مبحثين، تطرقنا في المبحث الأول إلى منطلقات التحول التي عرفتها الرواية العربية على مستوى المضامين والأشكال. وتناولنا في المبحث الثاني تحول الكتابة في الرواية العربية في الجزائر، وتحولات الخطاب الروائي التي واكبت التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع الجزائري.

أما الفصول الثلاثة المتبقية، فجاءت مجسدة لمغامرة التجريب التي خاضها الروائيون الجزائريون المؤسسون، حتى نبرز حجم التحول في مراحله المتقدمة ومواكبة الحداثة التي اتضحت معالمها في النص الروائي الجزائري بفضل جهود هؤلاء الذين تغيرت عندهم الرؤية إلى العالم وإلى مفهوم الكتابة، من خلال استثمار التقنيات الحديثة.

وقد وزعنا هذه التقنيات على ثلاثة روائيين هم واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي باعتبارها الروائية الجزائرية الأولى التي كتبت باللغة العربية ومثلت الكتابة الروائية العربية النسوية في الجزائر والطاهر وطار، والذين تميزوا في كتاباتهم بين زمنين مختلفين في الرؤية وفي طرائق السرد الروائي وفي اختلاف التجارب الفنية المستلهمة من تجارب روائية عالمية، ووصلوا بالرواية العربية الجزائرية إلى أفق العالمية.

ولعلى السبب في توزيعنا لتقنيات الرواية التجريبية على نماذج روائية ثلاثة دون تخصيص كل رواية بالدراسة لجميع التقنيات، يعود إلى حقيقة أن هؤلاء الروائيين قد اعتمدوا المعمارية نفسها وكان اشتغالهم علي العناصر البنائية للرواية من زمن ومكان وتخطيط سردي وتناص وغيرها هو نفسه. كما أن نظرتهم ورؤيتهم للراهن الجزائري قد توحدت في هذه النماذج التي صدرت كلها في الفترة التي كانت الأحداث الإرهابية على أشدها والتي اعتبرت بشهادة النقاد روايات التحول في الكتابة عندهم، أما النماذج المختارة فهي روايته سيدة المقام (مرثيات اليوم الحزين) للأعرج، ورواية ذاكرة الجسد لمستغانمي ورواية الشمعة والدهاليز لوطار.

تناولنا في الفصل الثاني **"الإيقاع الروائي في سيدة المقام"** واشتمل على بناء المكان والزمن وتطرقنا في الفصل الثالث إلى **"الشخصية والتخطيط السردي في ذاكرة الجسد"**، ووقفنا على بناء الشخصية ودورها في التخطيط السردي من خلال علاقتها بالمنظور والصيغة والصوت السردي. أما الفصل الرابع فكان تتبعا **"لتجليات التناص في الشمعة والدهاليز"** عن طريق استجلاء البنيات النصية المساهمة في بناء دلالة النص الروائي وتقنية توظيفها عند الكاتب.

وخلصنا في ختام البحث إلى مجموعة من النتائج والقناعات الفنية التي تشكلت لدينا بعد قراءة هذه النصوص الروائية، التي ولدت رغبة نهمة لقراءة ودراسة نصوص روائية جزائرية أخرى.

المدخل

الرواية العربية (النشأة والمسار)

نشأة الرواية العربية

تشكل الرواية العربية في الجزائر

عرفت الرواية العربية استمرارية، غذتها تجارب سابقة لهذا الفن، جعلت الحديث عن الرواية العربية الجديدة ناقصا، من دون استحضار ذاكرة الرواية العربية، لأن التجارب الروائية الجديدة لم تنشأ من فراغ، بل قامت على فحص الموروث الروائي والاستفادة منه. لذلك يبقى الوقوف على نشأة الرواية العربية ومسارها أمرا ضروريا، يمكننا من معرفة طبيعة التحولات وأفق التأصيل للفن الروائي العربي.

تعد الرواية مصطلحا أوروبيا حديثا[1] نتج عن التحولات الاجتماعية التي حدثت في أوربا[2]، وقد اعتبرت فنا بديلا عن فن الملحمة، وحملت رسالة جديدة، هي التعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان وجوهره في واقعه المعيش.

وانطلاقا من النظريات التي أسست لمفهوم الرواية، نرى أن التعريفات قد تعددت وتنوعت من دون الوقوف على مفهوم مكتمل وثابت، لما لها من خصوصية التحول والتلون وعدم الثبات.

تعتبر الكثير من التعريفات، جهودا مضافة، أوردها أصحابها حتى يقربوا هذا الجنس الأدبي الجديد إلى ذهن الخاصة والعامة. وتعود مصادر هذه الجهود العربية في إعطاء مفهوم للرواية من آراء جورج لوكاتش (*GEORGE* LUKACS) ولوسيان غولدمان (*LUCIEN GOLDMAN*)، كالتعريفات التي أوردها سعيد علوش للرواية وأنواعها الكثيرة[3]، باعتبارها الوسيلة الأكثر انتشارا والأكثر تأثيرا عند الغرب والعرب بعد ذلك.

1- عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص 14.

2- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988، ص 176

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبية الجامعية، الدار البيضاء المغرب، (د .ت)، ص 60-61.

وإذا ما نظرنا إلى ما أورده هيجل ولوكاتش، فإننا نجد نوعا من الامتداد المفهومي حول الرواية. وإن رآها هيجل ملحمة العصر الحديث[1]، فلوكاتش يعتبرها ملحمة البرجوازية[2]، وهي بالنسبة إليه سليلة الملحمة. وقد ساهم العديد من منظري الغرب في التأسيس لنظرية الرواية أمثال لوسيان غولدمان وباختين فرويد ورينيه جيرار.

ومن النقاد والمؤرخين لفن الرواية من رأى أن رواية دون كيشوت لسرفانتس هي أول نص روائي فني في أوروبا، كونها تعتمد على المغامرة والفردية[3]، ويدرج هذا النص الروائي ضمن النصوص الخالدة التي تجمع بين فنية النص وواقعيته، وهو "خطاب ميتاحكائي يكتب عن التخيل بالتخيل، مؤكدا قوة كل من الخيال الإبداعي واللغة الأدبية، فتحقيقه إذن ينبع من كونه نجح في الجمع بين فنيته وواقعيته"[4].

وبالرغم من وجود آراء أخرى ترى أن رواية الحمار الذهبي لوكيوس أبوليوس هي أول نص روائي كامل في تاريخ الإنسانية وذلك في القرن الثاني ميلادي[5].

1- عبد الله العروي: الاديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عثيان، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص275.

2- حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص 13.

3- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية في مصر. (1870-1938) – دار المعارف – القاهرة، ص195.

4- لحسن أحمامة، قراءة النص بحث في شرط تذوق المحكي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1999، ص 22.

5- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، ط 5، بيروت 1981، ص 202.

نشأة الرواية العربية

جاء شغف النخب العربية بفن الرواية والقصة، نتيجة اطلاع البعض من رموزها من خريجي الجامعات الأوروبية على هذا الفن، وعلى الترجمات التي أنجزت، والتي نقلت إلى العربية آثارا قصصية وروائية فرنسية وانجليزية وروسية[1]. ففي أواخر القرن التاسع عشر وبفضل هذين الرافدين، ظهرت نصوص لقصاصين وروائيين، يتضح فيها تأثر أصحابها بالكتابة الغربية. يقول جمال الغيطاني "ومن خلال قراءتي لبعض الإنتاج الروائي العربي لاحظت أنه يدور في ذلك الشكل الروائي الغربي، وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية"[2].

ويرى بطرس خلاق أن "الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب ومتأثرا به تأثرا شديدا"[3].

والواضح من هذا أن الرواية فعل ثقافي، وإنتاج يشبه الإنتاجات الثقافية الأخرى من حيث خضوعها للتغيرات الاجتماعية والسياسية وتأثرها بالتيارات الوافدة، كما يمكن اعتبارها تعبيرا عن ثقافة تعيش داخل مجتمع ما، فهي كذلك ممارسات لإنتاج ثقافة متحولة ومتغيرة، وعليه يمكن القول إن الرواية العربية عاشت التحول والتغير منذ نشأتها، ولم تستقر على وضع معين حتى يومنا هذا.

فمنذ البدايات الأولى لظهورها خضعت النصوص التأسيسية لصفات جعلتها تتكيف مع القيم السائدة آنذاك، في رؤية الفن والإنسان والعالم. وحتى نهاية عهد الرواية التقليدية كانت تبدو فقط كـ "وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات لا تصويرا لتجربة

1- أحمد سيد محمد: الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب، محمد ديب، نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 32.

2- جمال الغيطاني: في كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، بعض مكونات عالمي الروائي، ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 335.

3- بطرس خلاق: نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجيا، أعمال الملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ط 1، ص 17.

متكاملة، فالأفكار بارزة يمكن استخلاصها بيسر وسهولة وهي أفكار جاهزة أو شبه جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي"[1].

ولا ينكر عدد كبير من النقاد، الأدوار الكبيرة التي قامت بها هذه الرواية ومن أهمها: الدلالة الأدبية التي تتمثل في "وعي الذات الجماعية لضرورة البحث عن أشكال تعبيرية تكون قادرة على تجسيد حساسية جديدة أو ذوق جديد"[2].

وقد جرى الخلاف في الأعمال التأسيسية للرواية العربية، حول النص الروائي الأول الذي شكل بداية الرواية العربية الأولى.

ولعلى الآراء التي ترى في تلك النصوص التي تعود إلى العصور الأدبية الأولى، بدايةً للرواية العربية، تشير إلى القاعدة الفنية التي وضعتها هذه النصوص، ومهدت بها لظهور رواية عربية فنية مكتملة البناء، ومن هذه النصوص: ألف ليلة وليلة، رسالة الغفران، مقامات بديع الزمان الهمذاني، والسير الشعبية.

ولم يحظ النثر عند العرب بالاهتمام كما كان للشعر، وذلك فيما كان من مفاضلات النقاد العرب للشعر على النثر في كتبهم النقدية، نظر من خلالها العرب إلى الموروث الأدبي العربي من خلال الشعر فقط وكانت الهوية الثقافية للتراث تتجلى في الشعر، في المقام الأول، رغم ثراء هذا الموروث بأنواع سردية مختلفة كالأخبار والنوادر والحكايات والأمثال وأنواع القصص كالمقامات وقصص الحيوانات والقصص الخيالية والشعبية والسير والرحلات. ولعلى هذا الإهمال يعود إلى الشفاهية التي كانت تلازم أوليات الأدب العربي وتتحكم في إنتاج الثقافة العربية.

1- شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص 9.

2- نفسه.

والظاهر أن هذه الأشكال العربية السردية قد أنارت الطريق أمام جيل النهضة والحداثة لتأسيس فني روائي، أخذ مادته الخام من هذا الموروث السردي الذي يعتبر الإرهاصات الأولى لميلاد الرواية الإنسانية.

والواضح من خلال الإشارة إلى الرواية الإنسانية أن الموروث السردي العربي كما نعلم كان المادة التخييلية الخام التي استثمرها رواد الرواية العالمية، في كتاباتهم بحثا عن عالم سحري عجائبي.

ومنهم من اعتبر أن عمل المويلحي الصادر سنة 1907 هو النص الذي وضع البداية التاريخية الفعلية للرواية العربية. ولكن حديث عيسى بن هشام يبدو أنه لا يقترب من البناء الفني للرواية، وهذا قد يجعلنا نتردد في إدراجه ضمن الرواية أو حتى نضيفه ضمن فن المقامات، رغم طابعه المقامي، لكننا مع ذلك نراه ربما حلقة وصل بين طرائق الأدب القديمة ونظيرتها الحديثة، والممهدة لفن الرواية العربية وعموما فالمويلحي "لم يكن يقدم جنسا أدبيا جديدا، ولم يكن بقادر على ذلك، على أي حال، بل كان يفتش عن كتابة أخرى، يتعامل مع الاضطراب الاجتماعي، ويسجل وقائعه، أي أنه لم يقترح أشكالا جديدة، بل كان يختبر صيغا أدبية قائمة"[1].

أما رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، التي كتبها سنة 1910 ونشرها سنة 1914، فتعد أول رواية عربية بالشكل الحديث للرواية، وقد " عُدّت هذه الرواية فتحا في الأدب المصري، بل عُدّت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث"[2].

وتأتي رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم لتعطي للكتابة الروائية شرعيتها، برغم اعتراض الكثير على هذا القرار، الذي يلغي الكثير من الأعمال الروائية من الصدارة،

1- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1999، ص 165.

2- بطرس خلاق: نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجيا، ص 35.

كما فعل عبد الرحمن ياغي عندما أقر بأحقية سليم البستاني في أن يملك حق الريادة بعد أن تأكد لدى الباحث، أنه أصدر مؤلفه "الهيام في جنان الشام" سنة 1870، ويؤكد المسافة الزمنية التي تربط بين صدور هذه الرواية ورواية "زينب"، وبينها وبين صدور رواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب" فيقول : "يبن اللص والكلاب (رواية نجيب محفوظ) وبين أول رواية عربية ما يقرب من قرن من الزمان المتحرك... وبينها وبين زينب قرابة خمسين عاما"[1]، وهذا إذا علمنا أن رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ صدرت سنة 1962. ويشير بعد تتبعه لمسار الكتابة عنده إلى طبيعتها فيقول "ونحن بهذه المقاييس الحديثة للمعمار الفني الروائي... حين نلتمس أهدافا أو أغراضا اجتماعية نحاول بها أن ندرج أدبه ورواياته في عداد الأدب الهادف... لا نجد له من هذه المبررات شيئا... فلا يمكننا أن نسلكه في هذا الفريق من الأدباء الموجهين الهادفين"[2].

وأيّا كانت البداية الأولى للرواية العربية، فإن الرواية عانت كثيرا بسبب ما كان سائدا في الوسط الثقافي العربي. ولسنوات سيطر الشعر فيها على الذائقة الأدبية، إضافة إلى السلطة والإيديولوجية الدينية التي لم تعترف بوجودها لفترة معتبرة من الزمن وولدت كجنس أدبي منبوذ، مصنف ضمن المعارف الدخيلة. والواضح من هذه النصوص التنويرية التي تحدث عنها فيصل دراج في نظرية الرواية والرواية العربية[3] أنها ركزت على مسألة الهوية، فكانت المواضيع كلها مرتكزة على استحضار التاريخ واستدعاء الحب والسيرة الذاتية في نصوص سردية طويلة، حاول أصحابها من خلالها تصوير حالات التوتر والصراع بين العاطفة والواجب وكانت المرأة عنصرا مهيمنا فيها، باعتبار مكانتها الحساسة وموقف الأعراف والتقاليد ضدها، وقد اتخذت طابعا شعريا في مستوى الأسلوب واللغة. وغلفت المضامين التاريخية والاجتماعية شكلها، وتنوعت في ذلك بحسب تنوع نظرة الكتاب للنماذج العربية، وتباين طرق التأثير

1- عبد الرحمن ياغي: في الجهود الروائية بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، دار الفرابي، لبنان، ط 1، 1981، ص 29.

2-المرجع نفسه، ص 125.

3- أنظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 152.

والتمثيل الشكلي على منوالها، وأعادت في بدايتها الأولى "إنتاج الأفكار التنويرية، بقدر ما فرضت عليها البحث على شكل أدبي موائم لها"[1].

ومن أعلام الرواية الإصلاحية أو التنويرية نذكر على سبيل المثال فرانسيس فتح الله مراش وفرح أنطوان (1874-1922) ومن أعماله المدن الثلاثة، الوحش وأورشليم الجديدة (1835-1874) وأحمد فارس الشدياق (1804-1887) والمنفلوطي.

وصفوة القول إن أعمال هؤلاء الكتاب في أغلبها تقليد للقصة الغربية، وهي أعمال يغلب عليها السرد التاريخي أو الاجتماعي دون ارتباطها بمذهب فني واضح وذلك كون أن أصحابها كانوا صحفيين يصدرون مجالات شهرية وكانت أعمالهم تمثل جزءا من هذه المجلات.

وقد استطاعت الرواية العربية بعدها أن تتنصل من النص التنويري، وتتخذ لنفسها طريقا آخر تتحول فيه إلى "نص مستقل بذاته، ينتج بنية تحتية خاصة به، تحتضن الروائي قارئ الرواية والنقد الروائي وحوار النصوص الروائية"[2].

كما استطاعت هذه الرواية أن تحتل الصدارة عبر مسارها التاريخي والفني بين باقي الأجناس الأدبية وذلك بسبب استيعابها للتغيرات والتحولات المصيرية للأمة العربية والتي بدأت منذ العشرينيات، فقد عُدَت وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية الفن الأكثر جرأة على تشخيص النكبات والأزمات والإحباطات التي عانى منها المجتمع العربي ومنحتها قوتها وقدرتها هذه، على لمس وكشف كل محظور في الثقافة العربية، فكانت النافذة التحليلية التي انفتحت على كل مسكوت عنه، وعن كل ما هو مُقصى من التفكير، كما أنها منحت للغة العربية مساحةً أوسع للتعبير، وأعطت للكتابة معاني متعددة ومجالات لا حدود لها فقد قدمت "حصيلة الإنجازات النصية الروائية داخل لغة عربية

1- فيصل دراج: دلالة العلاقات الروائية، دار طبال، ط1، 1992، ص 28 .

2- المرجع نفسه، ص 153.

متحولة ومتفاعلة مع مقتضيات التعبير وتشخيص تبدلات العلائق الاجتماعية والفضاءات والسلوكات..."[1].

لقد سابقت الرواية العربية الزمن، واختزلت مسيرة طويلة عاشتها الرواية الغربية في التشكل والظهور، طيلة ثلاثة قرون، وهذا بناء على ما استوعبه الروائيون العرب من مفاهيم نظرية للكتابة الروائية الغربية، ومحاولتهم إقحامه في سياق ثقافي مختلف. وقد اصطدمت هذه المفاهيم الغربية مع السياق الثقافي العربي، فتقبلتها لفترة ومنحتها صفة القبول والاعتراف لكنها تلفظتها ورفضتها فيما بعد لعدم توافقها مع الراهن، ويرجع هذا الرفض وهذا القبول إلى طبيعة هذا الجنس الأدبي الذي لا يتشكل "ككتلة موحدة صماء، بل سلسلة أو متتالية غنية بالتموجات، شديدة التنوع، متباينة العلاقة باللغة والمتخيل"[2].

تعتبر فترة ما بين الحربين مرحلة تكوين الأدب القصصي والروائي العربي، حيث ساهمت الحرب العالمية والتحولات التي مست تركيبة المجتمعات العربية والتطور الحاصل في الثقافة والسياسة والوعي القومي في خلق جو جديد وذوق مختلف عن سابقه، استدعى وجود أسلوب جديد للتعبير عن هذه التحولات وظهر جيل جديد في مصر اجتهد في تصوير مجتمعه خير تصوير، مثل طه حسين في جهوده القصصية واختلاقه أسلوبا جديدا في الكتابة التي تعبر عن الحياة بلغة مجتمعية لا مراتب فيها[3] ومن أهم أعماله "الأيام" 1929 "أديب" 1935 و"دعاء الكروان" 1934. وآخرون أمثال توفيق الحكيم ومحمود تيمور. وطالت هذه الحركة الإبداعية بلدان عربية أخرى كلبنان وسوريا والأردن والسودان.

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي: من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية –مجموعة من الباحثين)، منشورات اتحاد كتاب، المغرب، ط 1، 2006، ص 7.

2- محمد برادة: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، جامعة الأمم المتحدة مركز دراسات الوحدة العربية، 1987، ص 180.

3- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 143.

وتعتبر مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية مرحلة تأصيل الرواية والقصة العربية، حيث عرف اتجاها جديدا تشكل وتجدرت معالمه بعد اطلاع جيل من الجامعيين على المناهج وطرق البحث العلمي والأكاديمي، وأنواع من الدراسات التحليلية والنفسية والرمزية وامتلاكهم للغات أجنبية ودراسات موسعة في ميادين الأدب والقصص وجوانب هامة ومختلفة من الفكر الأوروبي.

ومن أعلام هذه الفئة نذكر يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف. وهم جيل حاول أن يؤسس لنفسه فكرا مستقلا عن الفكر الغربي ويتخلص من عقدة الانبهار والإعجاب بثقافته، بعدما خلفت النظم الاستعمارية "أدبا وطنيا منذ ذلك الحين جنّد الكتاب أقلامهم لتلك القضية وأصبحت الرواية وسيلة التعبير المنطلق..."[1].

ويعد نجيب محفوظ مؤسس البناء الفني للقصة والرواية العربيتين، حيث بلغ بهما، بفضل جهوده إلى مدى بعيد. وساعد اكتسابه للغتين الإنكليزية والفرنسية، على اطلاعه على الآداب العالمية وبالتالي تأثره بالرواية الفرنسية بوجه خاص. حيث يرى محمد غنيمي هلال أنه من أشد المتأثرين بإميل زولا وبلزاك وتلستوي إضافة إلى أرنولد وجالسورتي[2]، ويمكن القول من خلال مسيرة الكتابة عند هذا الأديب إنه استطاع البلوغ بالشكل الروائي إلى قمة نضجه الاجتماعي والفكري من خلال ثلاثيته -بين القصرين– و– قصر الشوق– و– السكرية. وأعمال أخرى اتصلت بالجانب الواقعي للمجتمع المصري، ففي "الثلاثية اتجاه واقعي يعتمد على الوثائق المدونة والمشاهدة فهي تاريخ مصر السياسي في الفترة من 1917 إلى 1944 وفيها فوق ذلك تاريخ ما أهمله التاريخ"[3].

1- أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص 122.

2- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ط5، 1981، ص 124.

3- أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص135 .

وتعتبر هزيمة 1967 الانطلاقة التحويلية والنهضوية للرواية العربة التي تطورت وتقدمت كثيرا في مضامينها وأشكالها وذلك باستيعاب التحولات الواقعة في الأقطار العربية المختلفة. وتوحدت هذه المضامين لتشمل الحرية والسياسة والانتماء الوطني والقومي والصراعي الطبقي والقضية الفلسطينية. ومن أبرز أسماء هؤلاء المطورين: جمال الغيطاني، الطيب الصالح، جبرا إبراهيم جبرا، غسان كنفاني، حنا مينة، عبد الرحمن منيف، غادة السمان وغيرهم.

واكتسبت الرواية كما سيأتي ذكره تحديثات وتنويعات في أساليب السرد وتعدد التقنيات في المزج بين الوصف والتذكر والمشاهد الحوارية والنهل من التراث العربي القديم.

تشكل الرواية العربية في الجزائر

لمحة عن الواقع الثقافي الجزائري قبل الاستقلال

لم تعرف الجزائر تطورا فكريا في الفترة الاستعمارية ولا فترة الحكم العثماني بالحجم الذي عرفته دول المشرق وحتى دول المغرب العربي. وذلك نتيجة سياسة الإقصاء والتهميش التي مُورست على الشعب الجزائري بحرمانه من التعليم ونشر التدجيل والتخريف والشعوذة والطرقية[1] بالإضافة إلى تغليب المصالح الشخصية بالنسبة للفئات والهيئات الوصية على جانبي الثقافة والتعليم إبان الاحتلال الفرنسي، في حين كانت الحركة الثقافية العربية السائدة تشكل فارقا نوعيا بين التراث والمعاصرة في صيرورة الحركة الفكرية العربية. ولعلى المساحة التي منحها الاستعمار في الدول العربية للمثقفين ورواد الفكر والأدب، هي التي مكنتهم من الارتقاء بمستوى الشعب فكريا من دون اعتبار هذا النشاط الثقافي والفكري جريمة يعاقب عليها القانون، في حين تعطلت أو كادت في بلدنا الذي شهد وطأة استعمارية شديدة، هيمنت ولزمن طويل على الثقافة والفكر ولم تدع مساحة أدنى لماهية فكرية نامية، تحافظ على النواة الأولى للمجتمع الجزائري.

لقد أثر الوجود الفرنسي السلبي في واقع الثقافة الجزائرية بالرسالة الحضارية المزعومة التي أراد أن يقنع بها الجزائريين والعالم، والتي كانت تؤكد على المركزية الأوربية للحضارة الإنسانية[2] وما نجم من انبهار وتبعية من دعاة الاندماج، وجمود ورتابة في حركية الفكر بسبب التمسك بالموروث وعدم تطوير واستثمار العملية الفكرية من قبل أصحاب التيار السلفي.

1- مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والفكر، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002، ص 13-16.

2- مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والفكر، ص 18.

أما الحديث عن الإبداع الأدبي، فيعتبر ضربا من التحدي الذي أثبته المثقف الجزائري العصامي، والذي استطاع برغم محاربته في كل مضامينه الفكرية والثقافية والعقلية، أن يكسر هذا الحصار، ويثبت وجوده الفعلي من خلال مواصلة الإبداع بالرغم من محاولات إبادة المؤسسة التعليمية العربية القائمة على الفكر والأدب. وإحلال بديلتها الفرنسية التي أنتجت نخبة متخرجة من المدرسة الكولونيالية والتي سعت لإرساء قناعتها الاستعمارية ورسالتها الحضارية المزعومة. "ولعلى الجزائر قياسا إلى بقية الأقطار هي التي تعرضت لفرنسة ممنهجة، تمكنت من إحلال الفرنسية مكانة أساسية على مستوى التعبير الأدبي بينما ظلت اللغة العربية في بقية الأقطار المغربية متواصلة الحضور وخاصة من خلال جامعتي القرويين والزيتونة"[1].

لقد أسهمت النخبة الجزائرية المعربة القليلة في النهوض بالإبداع من خلال جهودات الجمعيات الدينية التي عمدت إلى نشر الوعي والثقافة والتعليم بالرغم من وجود العراقيل، وحافظت على اللغة العربية من خلال المدارس القرآنية والمساجد. إلا أن هذه الجمعيات سقطت في فخ البرجوازية الفرنسية واستغلت لتعمية الجماهير الشعبية[2].

وظهرت جمعية العلماء المسلمين كحركة سياسية ذات مطالب ثقافية واجتماعية وسياسية ساهمت في الدفع في عجلة الفكر والثقافة بعد الركود الذي كان حاصلا وذلك "من خلال إنشائها مجلات وجرائد يومية نذكر منها البصائر والشهاب وغيرها والتي أسهمت في تطوير المنظورات الإصلاحية وإنعاش الحركة الأدبية في الجزائر..."[3]. ولو أن بعض الباحثين أشاروا إلى تقصير جمعية العلماء المسلمين في النشاط النقدي والأدبي، واقتصارها على الجانب الإصلاحي والمحافظة على اللغة العربية. حيث يتهم مخلوف عامر في بعض مؤلفاته الجمعية بأنها كانت سببا في تأخر النهضة الأدبية،

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب-الأدب المغربي اليوم قراءات مغربية مجموعة من الباحثين، ص7.

2- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 120.

3- المرجع نفسه، ص 124.

بسبب رؤيتها الضيقة وثبات مهمتها في الإصلاح وامتناعها عن مسايرة التطور النقدي الذي عرفته البلدان العربية منذ العشرينات. وأن الجمعية قد سخرت الإبداع الأدبي في خدمة أهدافها السياسية والإصلاحية فأعطت الأولوية للشعر والمقالة، وسخرت الصحافة لخدمة الأدب، ومنعت الاهتمام بأجناس أدبية أخرى منها الرواية[1].

ولعل لاهتمام جمعية العلماء باللغة العربية فضل في انتشار التعليم وظهور أدباء تجاوزوا الموضوع الإصلاحي إلى مواضيع أخرى شكلت محور الإبداع والكتابة الفنية بصفة عامة. إلا أن لموضوع التقصير هذا حديث طويل أثاره الباحثون وانقسموا فيه إلى مؤيد ومعارض[2].

ميلاد الرواية الجزائرية

تعتبر الرواية المرآة العاكسة لواقع المجتمع، فقد تكون الفن الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورته الذاتية. وأنها (الرواية) أكثر الأشكال السردية انتشارا ورواجا ولعلها الأكثر جمالا مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، لأنها تعبر عن النفس البشرية في أعقد تركيباتها وأبسط ملامحها. حيث كانت ومنذ ظهورها في البلاد العربية تجسد هموم الإنسان ومشكلاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

لقد ظهرت الرواية في الجزائر بسبب الظروف المضطربة التي كان يعيشها الجزائري عموما والمثقف بخاصة منذ دخول الاستعمار الفرنسي. حيث انعكست الأحداث الاستعمارية المتعاقبة وتأثيرها السلبي على الجزائريين في الأعمال الأدبية، بدءا بأول نص عدّه النقاد أول عمل روائي في الجزائر وهو–حكاية العشاق في الحب

1- أنظر مخلوف عامر: توظيف التراث، ص 26-27، أنظر أيضا الرواية والتحولات، ص 11.

2- أنظر جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، 2007، ص 16-21.

والاشتياق – لمحمد إبراهيم الذي يدعى الأمير مصطفى والذي يعود إلى تاريخ 1849[1] وهو بحسب الناقد والباحث الجزائري عبد القادر شرشار أول نص سردي عربي جزائري ظهر للوجود في مطلع العصر الحديث وبذلك سبق – زينب – بأكثر من ستين سنة[2]. ويعتبر هذا العمل أول نص جزائري تنعكس فيه نتائج الحملة الفرنسية على الجزائر بعدما صادر المستعمر أملاك المؤلف وأملاك أسرته واضطهدها[3].

وكان هذا الموضوع ملازما للرواية الجزائرية إلى زمن بعيد، حيث حالت الرواية دون المخططات التي أرادت فرنسا من خلالها فرض التعايش بين الفرنسيين والأهالي وطمس الهوية العربية الإسلامية، وقد استحال هذا الطلب لاختلاف القيم وشدة وعي الجزائري بالمؤامرة الفرنسية، بما فيها سياسة التجهيل التي طبقت من أجل خلق جيل متخلف، لا يعي هويته ولا يؤمن إلا بالرسالة الحضارية المزعومة التي جاءت فرنسا لنشرها في الجزائر.

لقد تأخرت الرواية الجزائرية في الظهور عن الرواية العربية والفرنسية، وقد ظهرت نتيجة الاضطرابات وتشكل الوعي الوطني وبخاصة بعد أحداث الثامن ماي 1945 (التي تزامنت مع ظهور رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو). التي كانت الوقفة الحاسمة التي أيقظت الوعي الجزائري وفصلت بين مرحلتين مختلفتين، فالمجازر الفظيعة التي ارتكبتها فرنسا، صححت المفاهيم المغلوطة لدى المثقفين الجزائريين،

1- محمد بشير بويجرة: الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل مقاربة إبستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، مجلة دراسات جزائرية، العدد 1، جوان 1997، ص 125.

2- عبد القادر شرشار: بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول إرهاصات الأولى للكتابة في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، منشورات مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد 2، 2005، ص 165-183.

3- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 77.

وحددت دورهم في "السعي لبلورة الهوية الثقافية مجسدة في الواقع، متصلة بالقاعدة الشعبية العريضة..."[1].

وتزامنت هذه الأحداث مع ظهور "أول رواية عربية جزائرية مكتوبة باللغة العربية (غادة أم القرى) أحمد رضا حوحو سنة 1947 كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري، بالرغم من آفاقها المحدودة"[2].

لقد شكلت هذه الرواية الانطلاقة الأولى للحركة الأدبية الروائية في الجزائر، وأثارت خلافا بين الاتجاهات الفكرية الجزائرية، والأديب الذي شكل موضوع روايته خرقا للمحضور بتعرية الواقع الخفي للمرأة الجزائرية آنذاك، عندما وجه عمله إلى تلك المرأة المحرومة من نعمة الحب والحرية والعلم، حيث أثارت هذه التصريحات نقاشا، ورفضا لهذا الانتهاك الجريء للعادات والتقاليد التي لا تسمح بالخوض في هذه المواضيع.

وعقبت هذه الرواية، روايتان هما: "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي سنة 1951 والثانية "الحريق" لنور الدين بوجدرة سنة 1957 إلا أنهما تناولا موضوعا قديما "استنفذته الرواية العربية، حتى أصبح وسيلة من الوسائل التي يلجأ لها الكاتب للهروب من الواقع المعيش والمعقد جدا والذي لا يمكن لنظرة فكرية وجمالية قاصدة أن تدرك أبعادة كلها"[3].

وعقبتها روايات أخرى منها "صوت الغرام" لمحمد المنيع و"نار ونور" لعبد المالك مرتاض و"حورية" لعبد العزيز عبد المجيد، وهي روايات تناولت موضوع

1- مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب، ص 22.

2- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 18.

3- المرجع نفسه، ص 142.

الثورة والمجتمع ولم تتجاوز الرؤية الاصطلاحية في التعامل مع الواقع المتشابك المعقد[1].

وبعد الاستقلال اتجه الكثير من المبدعين إلى اعتناق المذهب الرومانسي فكانت رواياتهم تعالج موضوعات تقليدية شكلت هروبا فكريا عن واقعهم، يقول واسيني الأعرج " فبدل أن يتناولوا موضوعات الساعة (وهم لا يستطيعون طبعا)، مارسوا عملية هروب مبررة فكريا إلى الموضوعات التقليدية والقديمة نسبيا والتي يمكن أن تغطي نقص وعيهم أو محدوديته..."[2].

ولعلى الضعف الفني والقصور في الرؤية الذي أشار إليه واسيني الأعرج يعود إلى الوضعية المزرية للجزائر عقب الاستقلال حيث كانت الناحية الاقتصادية متدهورة وتتصف بمواصفات الاقتصاديات المختلفة[3].

ومن أهم أعمال هذه الفترة :"نهاية أمس" لعبد الحميد ابن هدوقة، "مالا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، "دماء ودموع" لعبد المالك مرتاض، "حب أم شرف" لشريف شناتلية، "الشمس تشرق على الجميع" و"الأجساد المحمومة" لإسماعيل غموقات.

ولعلى من أهم الإصلاحات التي عملت على تحقيقها الجزائر، إرساء قواعد اقتصادية قوية وسياسية خارجية أبرزها وقد اعتبرت الانجازات الزراعية والصناعية والثقافية التي اعتبرت بمثابة تحديات كبرى لوضع عالمي ومحلي صعب وبخاصة بعدما تمكن الاتجاه السياسي الاشتراكي من السيادة والهيمنة، وتحقيق الأحلام المأمولة من عمل وتعليم وطب مجاني وتأمينات، حمل الأدباء على عاتقهم مسؤولية المساهمة في معركة البناء. وتصوير الصراع العنيف الذي يخوضه الشعب لإثبات وجوده، يقول

1- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 152

2- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية، ص 268.

3 -عبد العالي دبلة: التجربة التنموية الجزائرية والإشكالية التبعية والتخلف، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة، 1985، ص 171.

واسيني الأعرج: "فقد شهدت هذه الفترة وحدها _السبعينيات_ ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات... فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله..."[1].

ولم تبلغ الروايات السابقة المستوى الفني الذي يحدد البداية الحقيقية لرواية جزائرية راقية بكل المعايير الفنية والجمالية للرواية، لكن هذه الفترة تعتبر القاعدة الأساسية التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد، يقول واسيني الأعرج عن أسباب عدم ظهور الرواية في الستينات وتأخرها للسبعينات "لأن الظرف التاريخي، بكل مفارقاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعده ولا لتسهم في ظهور الرواية ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينات"[2].

مع بداية السبعينات ظهرت الرواية بقوة في الساحة الأدبية، حيث حددت رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد ابن هدوقة النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة وكان موضوعها الثورة الزراعية سنة 1971. وقد مكنته هذه الرواية في أن يحتل مكانة مميزة في الحقل الروائي الجزائري والعربي، ومن رواياته: "نهاية أمس" 1975، "بان الصبح" 1980، "الجازية والدراويش" 1983.

وفي سنة 1992 كتب آخر رواية له "غدا يوم جديد" إضافة إلى مجموعة قصصية أخرى (مترجمة إلى الأدب العالمي). وفي سنة 1974 كتب الطاهر وطار رواية "اللاز" التي "دشنت استيحاء تجربة الثورة خاصة، أن الكاتب شارك فيها من موقع المنتمي إلى تنظيم يساري تحالف مع جبهة التحرير الوطني..."[3]، وقد اعتبر وطار بهذه الرواية المتميزة الأب المؤسس للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ولعلى

1 - واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 85.

2- المرجع نفسه، ص 111.

3- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، الأدب المغاربي اليوم، ص 13.

استحقاقه لهذه المكانة ليس مرتبطا فقط بالأسبقية التاريخية، بل لطبيعة أعماله التي كانت مثالا يحتذى به لجيل كامل من الروائيين الجزائريين في فترة السبعينات والثمانينيات والتي جعلت من الثورة محل انتقاد وفضح للتجاوزات التي حدثت في الفترة التحريرية لذلك كانت "أهمية الموضوع هي التي شرعت الأبواب أمام روائيين جزائريين آخرين استوحوا ما أنجزه الطاهر وطار في "اللاز" مع إضافات فنية على نحو ما تبين ذلك في روايات كل من عبد الحميد بن هدوقة "الجازية والدراويش" 1983، وجيلالي خلاص "حمائم الشفق" (1986) وواسيني الأعرج " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش (1989)"، فهم أيضا جعلوا موضوع الثورة وتحولاتها قيمة مركزية في رواياتهم، إلا أنهم سلكوا طرائق مختلفة في الانجاز النصي وفي توسيع حقوق الدلالات[1].

تعتبر رواية "اللاز" تاريخا روائيا من الدرجة الأولى باعتبار أن صاحبها عايش هذه الفترة وتابع قدرا كبيرا من أحداثها فالبطل في الرواية إنما هو الشعب الجزائري والثورة كذلك.

وقد تقدمت هذه الرواية قائمة الروايات الجزائرية العربية في هذه الفترة بما تحمله من عنف في الرؤى وجرأة في الطرح، وعلى الرغم من أنها تدرج ضمن "الروايات الكلاسيكية التي اعتمدت أسلوبا تقليديا قائما على السرد والحوار وخالية من الأنماط الاستعمارية الجديدة، لكنها تعتبر أولى خطوات التأصيل الحقيقي للنهوض بالخطاب الروائي الجزائري[2].

ومن رواد الرواية الجزائرية، نذكر الروائي رشيد بوجدرة الذي بدأ مسيرته الأدبية بديوان شعري "من أجل إغلاق نوافذ الحلم" سنة 1965، وتعتبر روايته "التفكك"

1- نفسه.

2- ادريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط 1، 2000، ص 50.

1982، أول نص له باللغة العربية، وشكل نقطة تحول في تجربة الكتابة، ليعقبها بروايات أخرى بالعربية في سنوات الثمانينيات والتسعينيات.

ولا يمكننا الحديث عن الرواية الجزائرية دون الإشارة إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، لأنها تشكل الوجه الثاني للرواية الجزائرية، باعتبار نضجها الفني ودورها التاريخي من ناحية وأسبقيتها في الظهور من ناحية ثانية.

ظهرت هذه الرواية على يد جيل تشبع بالثقافة الفرنسية الوافدة لمجيء كتاب كبار أمثال "غوستاف فلوبير"، "دوموبسان" الذين دخلوا الجزائر واستقروا بها، وأحدثوا تراكمات تاريخية كانت كفيلة بخلق مناخ ثقافي يروج للرواية الفرنسية، وبخاصة بعد تأسيس آلبير كامي لمدرسة الجزائر الفرنسية في الأدب.

لقد قطعت هذه الرواية أشواطا كبيرة وحققت إنجازات فنية عالية، وذلك نتيجة التجربة التي كان يتمتع بها روادها نظرا لتظلعهم في الثقافة الفرنسية السائدة والمهيمنة، والتي ساعدتهم على تطوير إمكاناتهم في الكتابة، وقد تم ذلك "من خلال اللغة الفرنسية وعلى يد روائيين جزائريين موهوبين تفاعلوا مع تجربة شعبهم المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه..."[1]. بخاصة وأن لغة الخطاب الثقافي السائدة فرضت نفسها في كتاباتهم وجعلت القراء يتعودوا عليها و"يرددون أسماء كتابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير بينما لا يكادون يعرفون عن كتاب النثر الجزائري الحديث شيئا إلا القليل"[2].

لقد كتب هذا الجيل باللغة الفرنسية كونها اللغة التي كانت تتيح لهم التواصل مع الآخر المفروض عليهم بكل مؤسساته، إلا أنهم لم يفقدوا الإحساس بمجتمعهم ومعاناته.

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، الأدب المغاربي اليوم: ص 9.

2- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1948)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص 198.

إن القارئ لروايات مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري ومالك حداد وآسيا جبار وكاتب ياسين يلاحظ أن أصحابها محمومين بقضايا وطنهم وانتمائه العربي و"يدرك أن هؤلاء اضطلعوا بتأسيس الرواية الجزائرية المعبرة بالفرنسية، مستفيدين من اطلاعهم على مميزات الرواية في العالم، ومن إمكانات التوزيع والنقد داخل الفضاء الفرانكفوني، فجعلوا من رواياتهم أصوات كاشفة لما كانت تعاينه الجزائر من احتلال واستغلال"[1].

والروايات في عمق مضامينها تحمل روحا جزائرية صرفه، لأن اللغة من خلالهم تجاوزت بعدها الشكلي لتستقر في مفهومها الحضاري والاجتماعي وهي لغة تبحث عن الهوية الاجتماعية لأصحابها ومصدرهم الجغرافي ومستواهم الثقافي، يقول في هذا السياق كاتب ياسين: "إن معظم ذكرياتي وإحساساتي وأحلامي ومناجاتي الداخلية تتعلق ببلادي فمن الطبيعي أن أشعر بها في صيغتها الأولى، أي لغتي الأم ولكن لا أقدر على إنشائها والتعبير عنها إلا بالفرنسية"[2].

ومن أهم الأعمال الروائية الخالدة لهؤلاء ثلاثية محمد ديب التي تضم: "الدار الكبيرة" 1952، "الحريق" 1954، و"النول" 1957[3]، ولمولود فرعون: "ابن الفقير" 1950، "الأرض والدم" 1953، و"الدروب الوعرة" 1957. أما مولود معمري فألف سنة 1952 "الهضبة المنسية" و"السبات العادل" 1955، و"الأفيون والعصا" وهي رواية ملحمية كتبها بعد الاستقلال سنة 1985. أما كاتب ياسين فله رواية شهيرة "نجمة" ألفها سنة 1956، ونشر مالك حداد روايته "الانطباع الأخير" 1958، و"سأهبك عزالة" 1959. وفي سنة 1960 فألف رواية "التلميذ والدرس" و"رصيف الأزهار لم يعد

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، الأدب المغاربي اليوم، ص9.

2- بن سالم حميش: في إشكالية الهوية المزدوجة، مجلة فصول، القاهرة، العدد23 آذار مارس 2007، ص 210.

3- انظر واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 68-77، انظر أيضا، سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1967، ص 171 وما بعدها.

يجيب" 1961. ومثلت آسيا جبار القلم النسوي الوحيد ضمن هذه المجموعة والتي نشرت روايتها الأولى "العطش" 1957، لتتلوها برواية "الجازعون" 1958، ورواية "أبناء العالم" 1962.

الفصل الأول

تحولات الكتابة في الرواية العربية □

أولا: تحول الرواية العربية

ثانيا: تحولات الكتابة في الرواية العربية في الجزائر

تمهيد

يرتد التحول الذي طرأ على الكتابة الروائية، إلى التحولات التاريخية التي عرفها القرن العشرون في جميع مجالات الحياة وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي شهد فيها العالم ثورة تقنية دفعت إلى تغيير شامل في القيم والمعايير والأفكار والمعتقدات. وبالتالي تحول في البنى الثقافية للمجتمعات العربية. وتحول آخر على مستوى الذوق الجمالي العام، أحدث قطيعة معرفية مع الأنظمة الأدبية السابقة.

ومع تبدل القيم التي كان الإنسان يتشبث بها قبل الحرب وتزعزع الثوابت، حلت قيم الرأسمالية وطغيان النزعة المادية التي آل إليها العالم إلى التشييئ.

لقد سعى المبدع الغربي مع هذه الانقلابات، برفضه لكل قديم إلى "درء مواصفات الرواية الكلاسيكية وإلى المطالبة بشكلانية أخرى تميز بين الأشكال القديمة المستهلكة والأشكال الجديدة التي يجب على الروائي الجديد أن يبتدعها"[1]. فالأشكال القديمة لا تتناسب وقضايا وتطلعات العصر الجديد. والرواية قادرة بمرونتها وخصوصيتها أن تستوعب كل جديد.

وفي ظل هذه التطورات تجاوبت الرواية العربية مع هذا التغيير، وأخذت شكلا جديدا "اقتضته معطيات العصر ومتطلبات الحضارة الراهنة، التي تستوجب إنشاء أدب يتلاءم معها ولا يتناشز، وإلا فإن الأدب سيتخلف عن ركب التكنولوجية ولا يجوز للأدب أن يرضى بهذا الوضع الحضاري المتدني"[2].

1- حسن المنيعي: قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1996، ص 15.

2- عبد المالك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة – الجنازة نموذجا – تجليات الحداثة، العدد الثالث يونيو، جامعة وهران، 1994، ص 9.

حددت الرواية العربية الجديدة مسارا جديدا يتلاءم مع رؤيتها الجديدة للعالم، فأصبحت أكثر إفصاحا عن خيبات الأمل والإحباط التي عقبت اختلال القيم في المجتمعات العربية.

لقد أصبح هم الروائيين العرب عموما البحث عن كتابة جديدة تلبي حاجاتهم الفنية، وتتلاءم مع الراهن العربي الذي أصبح الروائي يحمل فيه هم المقاومة والرفض وبعيد النظر في رؤية العالم. في خطاب يتفاعل مع الصراعات والتناقضات، ويتعارض مع الأحكام والتقييمات المقلقة. فهزيمة 1967 تعتبر انطلاقة التحول في الفكر العربي وفي رُؤيته وموقفه، حيث شكل الوعي الجديد رؤية واضحة تبنتها الرواية الجديدة التي جاءت هي الأخرى مفجعة وموجعة متألمة... تشعرك بالخيبة والحزن ولا تعطيك وعيا بالواقع بقدر ما تقدم لك الواقع[1].

وضعت هذه الهزيمة حدا فاصلا بين نمطين مختلفين من الكتابة وأعلنت موت عهد قديم وميلاد عهد جديد تفسخت فيه القيم السائدة ومنها "القيم الفنية والمعايير الجمالية، كما جعل الشخصية المحلية تهتز من جذورها"[2].

فالرواية بمفهومها الجديد، غاية في حد ذاتها تسعى إلى التعبير عن اغتراب هذا العالم وغربة الإنسان فيه. فلم يكن استقدام تيارات سياسية مختلفة؛ كالواقعية والاشتراكية والوجودية بقادرة على تلبية حاجات الراهن العربي ولا لمتطلبات الذائقة العربية الأصيلة المتجذرة في التاريخ، فسوء استخدام المثقافة "ساهم في دخول المدارس الأدبية والأنساق الفلسفية والمفاهيم النقدية في نوع من المتاهة..."[3].

1- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 93.

2- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، العدد 355، الكويت، سبتمبر 2008، ص 14.

3- محمد لطفي اليوسفي: استكشاف الذات وابتناء ذاكرة المستقبل، أفق التحولات في الرواية العربية 3، دراسات أحمد أبو مطر وآخرون، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 82 .

لقد كان للوعي الجديد الذي انتشر أواخر الستينات سببا في خوض الرواية العربية تجربة جديدة سمحت بعودة "الأسئلة الصعبة إلى الساحة العربية لتضع كل شيء موضع التساؤل. وانطلقت التحليلات والاجتهادات الفكرية مبعثرة وسط خرائب التحديث المبستر، وسلطوية الأجهزة ولفظية الشعارات الإيديولوجية"[1].

فقد أصبح يقين لدى الروائي في هذه الظروف أن نقل الواقع واستعادة التاريخ ليس بالمجدي نفعا، وإنما المهمة الصعبة والتحدي المنتظر لشرح هذه التحولات هي في "تذويت الواقع، إن صح التعبير، أي إخراجه من التعميم إلى التخصيص وتخليصه من الأوصاف والشروح الجاهزة لربطه بالتجارب الذاتية المسائلة للتاريخ والايديولوجيا"[2].

ولعلى هذه المسائلة هي من صميم عمل الروائي الذي تغيّرت ممارسته للكتابة ليصبح دورها هو الكشف عن الحقيقة والإعلان عنها، فالكتابة "لا تصف ولا تنقل الواقع بل تتبنى الحقيقة التي تعلن عنها، وهو ما يحولها إلى مدونة لحكاية تكشف عظمة الكائن حين أن يكون سيّد سؤاله وسيّد مصيره داخل تاريخ مُسيّج بالويلات والمظالم والدياجير"[3].

تعتبر مرحلة أواخر الستينيات وبداية السبعينيات؛ مرحلة العودة المعهودة على خط مسار تاريخ الموروث الحكائي التقليدي، بعدما ظلت الكتابة الروائية ولسنوات، تبحث عن هويّتها، متأثرة بالرواية الغربية ومنبهرة بها، (مرحلة التأسيس والتجريب).

1- محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 22-23.

2- محمد برادة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2003، ص 99.

3- محمد لطفي اليوسفي: استكشاف الذات وابتناء ذاكرة المستقبل، ص 98.

أولا: تحول الرواية العربية

تغذت الرواية الجديدة من تجارب سابقة لهذا الفن وبنت تصوراتها من منطلقات تراثية تؤسس لرواية عربية أصيلة ترى من الضروري لها "أن تربط العلاقة من جديد مع جذورها التاريخية وأن تلم بكل ما يحدث في الرواية العالمية"[1].

أ ـ المدرسة الفرنسية وتأثيرها في الرواية العربية الجديدة :

لقد أخذت الرواية العربية الجديدة بعض ملامح الرواية الفرنسية الجديدة، التي أخذت في الظهور منذ الربع الأخير من القرن العشرين، وهي تنتمي إلى تيار التمرّد الناجم عن ضياع الفرد، وإحساسه بفقدان قيمته الأساسية كإنسان، وسط عالم مادي، يُحول الإنسان إلى أداة استهلاك. وجاء هذا التحول على يد ثُلة من الرافضين الذين تحدثوا عن موت وشيك للرواية، ورفضوا المفاهيم الكلاسيكية التي تتنافى مع المفاهيم الجديدة والتي ظهرت "استجابة للتغيرات في المجتمع والفلسفة ومفاهيم التاريخ..."[2].

ومن أمثال هؤلاء (*Alain Robbe Grillet*) ألان روب غرييه، وميشال بوتور (*MICHEL BUTOR*)، وصامويل بكيت (*Samuel Beckett*)، وكلود سيمون (*Claude Simon*)، ونتالي ساروت (*Nathalie Sarraute*)، وقد كسر رُواد هذه الموجة الجديدة كل المعايير التقليدية للمكونات الجمالية للخطاب الروائي، ودعوا إلى ابتكار تقنيات ومفاهيم جديدة تتناسب مع روح العصر للإنسان المعاصر، وتغييرات نوعية على مستوى الشكل، متأثرين بمفاهيم روائيين على اختلاف مدارسهم، دعوا إلى التغيير، من أمثال جويس (*Yoyes*)

1- منصور قيسومة: الرواية العربية الأشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 1997، ص 7.

2- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 19.

وفولكنر (*Faulkner*) وكفاكا (Kafka) وبروست (*Proust*) وفلوبير (*Flaubert*) و(*Paule Sartre*) سارتر وأرنست همنغواي (Ernest Hemingway) وغيرهم[1].

وقد تأثر هؤلاء الرافضون في كتاباتهم بفنون مختلفة أهمها السينما. يقول عبد الرحمان أبو عوف في هذا الشأن "وغزا هذا التيار مدرسة الموجة الجديدة في الرواية في فرنسا والمعروفة علميا بالرواية الشيئية"[2].

دعا رواد التجديد إلى ضرورة تغيير وتجديد الشكل الروائي، والبحث عن أدوات جديدة للتعبير. شملت البناء والشخصية وإعادة النظر في طبيعة العلاقة بين القارئ والمؤلف، إضافة إلى إعطاء الأهمية لعملية الكتابة إلى حد يمكن القول فيه أن الكتابة أصبحت هدفا في حد ذاتها، تحدد الطريقة التي يجب بها أن يحضر بها الروائي ويبرر وجوده وذلك من خلال إعطائها الحرية التامة في إثبات وجودها في العمل، من دون أي تدخل لتوجيهها في اختيار شكل العمل أو موضوعه.

وقد تتحقق هذه الكتابة المختلفة بتجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لتتظافر فيما بينها "فهي كتابة تتحرك على السور الفاصل بين هذه الأنواع، وهي ترفض بحدة كل الحدود والقيود، وكل الأسس والتقييمات المنطقية والفنية وغير الفنية"[3].

ب -سمات الرواية العربية الجديدة :

استطاعت الرواية العربية أن تحمل صفة الجدة، لا لأنها كانت تابعة لتيار الرفض الذي جسدته الرواية الأوروبية الجديدة، ولا لكونها جاءت لتثبت أفضليتها وتفوقها على الرواية الكلاسيكية، ولكنها كما في ظننا جديدة من خلال ما تدعو إليه في التعبير الجديد

1- أنظر عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، الفصل الثاني، ص 69-105.

2- عبد الرحمن أبو عوف: إشكالية السينما المصرية والتشكل الروائي (الرواية قضايا وآفاق-كتاب دوري يعنى بالفن الروائي المحلي والعالمي)، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص 226.

3- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 194-195.

عن العالم، والذي يختلف عن الصورة التي شكلتها الرواية الواقعية له، فالكتابة التي تطمح لها هذه الرواية "لا تصف واقعا، بل تتحول هي نفسها إلى واقع تكاد تعلن عن نفسها، باعتبارها تدوينا أو إشهارا أو إبتناءا لذاكرة المستقبل..."[1].

والكتابة في عهدها الجديد ليست استحضارا للتاريخ لغاية في ذاته وإنما لمحاسبته على اعتبار أن "الراهن العربي هو ناتج من عمقه ومآسي الماضي..."[2]، فقد يتحكم التاريخ في الروائي ويضع قيودا على الأحداث أو على حرية الكاتب في اختلاف الوقائع.

تبدو سمات الرواية العربية الجديدة وكأنها تتماثل مع سمات الرواية الغربية وبخاصة الفرنسية، لكن ما يمكن أن يُلاحظه المتتبع لأهداف كل منهما، أنهما لا يلتقيان في الأفق نفسه، حيث أن جيل هذه الثانية عبر عن تشييئ الإنسان والعالم بوصف الأحاسيس الإنسانية التي أصابها هذا التشيئ وافتقاد الفرد لمكانته ودوره، ووصف القيم المنهارة. في حين أخذت الأولى على عاتقها صياغة عناصر الواقع العربي الجديد المنهار بانهيار القيم. وتصرح بالنفس المهزومة والمحبطة.

وجيل الرواية العربية الجديدة من أمثال صنع الله إبراهيم وإدوارد الخراط وإلياس خوري وإميل حبيي وجمال الغيطاني وغيرهم، لا ينتسبون إلى النظرة الغربية إلا بما يخدم الرغبة في التعبير عن عالمهم الممزق واللايقيني. ففي هذه الرواية وصف لتشوش الرؤية ومحاولة للقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار، في عالم مغلف بالأسى العميق الذي بات يعتمل بداخل الإنسان العربي وواقعه المعقد، الذي لم يعد التكهن في سير الأحداث ومعرفة وجهتها في الرواية عند الروائي بالأمر السهل.

1- محمد لطفي اليوسفي: استكشاف الذات وإبتناء ذاكرة المستقبل، ص 89.

2- المرجع نفسه، ص 97

ج ـ مسارات التجريب للرواية العربية :

ومن أهم مظاهر التجريب التي عمل الروائي العربي على تجسيدها في الرواية؛ الاستفادة من أشكال السرد القديمة وتوظيفها في بناء الرواية الحديثة، كاعتماد تقنية السرد القديم كما في ألف ليلة وليلة.

وارتحل هذا الروائي إلى أقاليم الماضي بعدما خذله الواقع وأشعره بالخيبة ومرارة الهزيمة، فحاور الموروث وبحث عن التاريخ، قصد توليد دلالات جديدة وإعادة خلق وإبداع. وهذا الارتداد ما كان في الحقيقة إلا لضرورات ومؤثرات فنية، تركت ظلالها عليه مما حذا به إلى هذا التوجه في استلهام التراث.

لقد استطاع الروائي المعاصر وبجدارة تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية، وذلك للتعبير عن رؤاه المختلفة للحضارة وفهمه لأسرار الحياة، كما فعل جمال الغيطاني حيث يتكشف وعيه التاريخي "في التقنية الكتابية التي توسّلها، التي تنتج نصا روائيا يقبض على زمنه المعيش لأنه يحيل على أزمنة مختلفة فإذا كانت تقنية الكتابة على المستوى الخارجي، ترد إلى زمن بعيد عن زمن الكتابة، فإن القول الناتج عن هذه التقنية ينفتح على جملة من الأزمنة..."[1].

وحاول إميل حبيبي ترهين الموروث من خلال عرض تجربة الوطن المصادر والاغتراب، حيث يتحول الموروث إلى ضرورة والحكاية الضرورية إلى هويّة.

لقد حاول هؤلاء استخدام التراث لأنهم رأوا فيه أفقا يمنحهم كتابة جديدة، ونصا قادرا على التواصل مع الحاضر.

1- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 232.

وقد نُجانب الصواب إن قلنا أن نجيب محفوظ الذي كان وفيا للمدرسة الواقعية وتعاليم الفرد العربي. لم يضف شيئا إلى السرد الروائي العالمي من الناحية الفنية والسردية إلا بعد أن بدأ في استثمار الكتابة التراثية وبخاصة في رواية ليالي ألف ليلة.

وتعتبر اللغة مسارا هاما للتحول حيث غدت الرواية عملا لغويا بالدرجة الأولى، وفق رؤى شاعرية وشعرية في معظم الأحيان وكثر فيها الرمز والتخيل والبوح.

لقد تعامل المبدعون مع اللغة من خلال مقاربة بلاغية ترتكز على الصور الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز. ومواصفات اللغة كالرصانة والجزالة والليونة. فأسقطت هذه المفاهيم البلاغية على الرواية دون مراعاة خصاصتها النوعية والتجنسية.

كما حاولت المدارس الاجتماعية والنفسية ربط اللغة بمفاهيم التحليل النفسي أو مدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي وجنوحها نحو الواقعية بعيدا عن الإنشائية ولغة الاستعارات.

وترى الرواية الجديدة اللغة بمنظور النوع الروائي بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيم البلاغة التقليدية في استجابتها لسيرورة التعبير الاجتماعي والسياسي والثقافي العام. فالتجربة "التي خاضتها الرواية بعد الستينات من القرن الماضي لم تخضع لأوامر التقديس والحرص على النقاء والصفاء ووحدة مستويات اللغة المكتوبة، إن وعيا جزئيا عند بعض الروائيين جعلهم يحققون انتهاكات إيجابية بدون انتظار طويل لاجتهادات المجاميع اللغوية... صحيح أن صفاء اللغة العربية قد خدش في النصوص الروائية لكنه خدش أفادت منه على مستوى دقة الوصف وتجسيد التعددية اللغوية (بل والفوضوية) القائمة فعلا داخل مجتمعاتنا العربية"[1].

1- محمد برادة: الرواية ذاكرة مفتوحة، ص 51-52.

لقد اعتمدت الرواية الجديدة على *البوليفينية* *(Polyphonie)* [1] وهي كما يشرحها باختين إشارة إلى مفهوم تعددت الأصوات المركزي واللغات المختلفة والأجناس المتنوعة والخطابات النصية المتعددة، وتنوع السجلات اللغوية التي تتنوع مع التصورات الإيديولوجية والمنظورات السردية.

وقد حرصت الرواية البوليفينية على تنويع الخطاب باستعمال أساليب لغوية وبلاغة مختلفة تتراوح بين الحوار الداخلي والوصف والحوار والسرد بكل أنواعه واستعمال اللهجات المحلية مع مراعاة سجلات مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية في إطار تواصلي تداولي سياقي.

وقد وظفت هذه الرواية المؤشرات التناصية والمتناصية ذات مرجعيات تفاعلية تاريخية فنية وأدبية وفلسفية وإعلامية ودينية وثقافية[2].

ومن ملامح التجديد كذلك التنويع في طرائق السرد وتكسيير السرد الطولي وتعدد السراد وتداخل الأزمنة وغياب التسلسل الزمني.

ثانيا: تحولات الكتابة في الرواية العربية في الجزائر

أ ـ التحديث والتجريب في الرواية الجزائرية:

يعتبر التركيز على مقاربة الوضع الروائي الجديد في الجزائر عند بعض الروائيين الجزائريين، من الضرورات المنهجية التي تقتضي حصر الموضوع، تفاديا للتوسع داخل كتابات أخرى، قد لا يسعنا الحديث عنها ولا يقدم استحضارها إلا أسماء

---

1 -M. Bakhtine : Le roman polyphonique, in, La poétique de Dostoïevski, Seuil, Paris, 1970, p. 31.

2- انظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2001، ص 107 وما بعدها.

لروايات قد تتشابه الكتابات عندها، ولا تقدم لنا جديدا أو مكملا جديرا بالإضافة خصوصا على مستوى تحليل الخطاب واستكشاف الرؤية[1].

وإذا كنا نستميز روايات من مراحل زمنية مختلفة، فهذا حتى نتمكن من استيعاب الملامح العامة التي عنيت بها الدراسة.

لقد حملت التحولات في الألفية الثالثة ريح تغيير روائي في المغرب العربي والجزائر كذلك حتى ليكاد المشهد الروائي يتشابه هنا وهناك ويحيل إلى "تحول واضح في المسار العام. على اختلاف في التفاصيل، وشروط الإنتاج والتلقي، وهو التدرج والانتقال من المتخيل الوطني المتصل بمرحلة الكفاح ضد الاستعمار، واسترداد الهوية إلى ثيمات وأسئلة تخص ما هو خلاقي (*Axiologique*) أي له علاقة بقيم الأخلاق ونظرياتها، ويمتد إلى الكينونة وتجربة الوجود.

ظهرت أصوات روائية لفتت إليها الأنظار وحققت نصوصها متابعات نقدية لافتة، وطبع بعضها في أكثر من طبعة محلية وخارجية. وانعطفت بإبداعات الرواية الجزائرية إلى التجريب المستمر الذي وهب "الكتابة شرعيتها وتبريرها"[2].

وتقدمت الرواية الجزائرية نحو التجريب المستمر بوعي أصحابها بالتجديد والمعرفة الواسعة للانجازات الفنية السابقة وامتلاك البصمة الخاصة في طرح استفساراتهم وأسئلتهم التي تدفعهم دفعا لإثارتها من خلال تفاعلهم مع سياقهم الثقافي ورؤيتهم للواقع.

إن تفاعل الروائي الجزائري مع الراهن، جعل من موضوع الجدة في الرواية، لا يقف على التمييز بين القديم والجديد، من حيث عامل الزمن وإنما ما يتطلبه هذا الوضع

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، (الأدب المغاربي اليوم)، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص 15.

الراهن من ضرورات التغيير الذي يتلائم مع ذوق القارئ واهتماماته وفهمه لما يحيط به، وتجاوز ثقل تقنيات الرواية الكلاسيكية بكل اتجاهاتها، والتي لم تعد تسع شساعة المهمة التي أوكلت للرواية ولا تتلائم مع متطلبات العصر وخصوصياته، ولأن رواية التجريب "لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقها الخاص بها، من خلال تكسير الميثاق المتداول والتخلص من نمطية بنيتها"[1].

ومما يلاحظ من المدونة الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، انخراط عدد كبير من روادها في مذهب التجريب والمغامرة وإن تباينت أجيال هذه الأصوات الروائية وتفاوتت درجات وعي كتابها بشروط وآليات ما يستثمرونه من أشكال وتقنيات.

ويمثل واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي ورشيد بوجدرة وجيلالي خلاص والحبيب السايح وغيرهم الجيل الجديد الذي بلغت به الرواية شأوا بعيدا بنضجها وتراثها وتنوعها، لتسجل حضورها وتبلغ مكانتها بجدارة على خارطة الإنتاج الروائي العربي المعاصر، مع الجيل المؤسس أمثال عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، وهم بخوضهم مغامرة التجريب، فإنهم أعلنوا القطيعة مع أنساق السرد التقليدي في نمطه الواقعي وفتحوا آفاق جديدة تبحث عن المغاير من أشكال السرد وانساق الخطاب ومستويات اللغة، قصد بلورة رؤية الذات في علاقاتها بالعالم و"هذا التحول في الموضوعات والفضاءات والإشكالات، يحقق من خلال تحولات فنية استعملت أشكالا وتقنيات حفرت عميق في اللغة والمتخيل"[2].

ونحن لا نزعم إحاطتنا بالمدونة الروائية شاملة بمجموع أسئلتها وثيماتها، ودون الزعم أن هذه الأسماء هي الأفضل من مجموع الأصوات الروائية الجزائرية إلا أنها الأكثر شهرة على حد اعتقادي.

1- بوشوشة بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر للنشر، تونس، 1999، ص 20.

2- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ص 19.

وقد تحركت هذه النصوص وتفجرت في ظل ظروف تاريخية وسياسية وثقافية صعبة، في مجال الحريات العامة ومستوى الثقافة والوعي الجماهيري، إضافة إلى النسب المتفاوتة لحجم المقروئية في الجزائر وإضافة كذلك إلى تقنيات التواصل والمعلوماتية، واتساع دائرة الإقبال على كتابة الرواية، وبخاصة أن مجال تخصص الروائي قد اتسع ليشمل مجالات أخرى، منها الشعر والقصة والنقد الأدبي والتاريخ والفلسفة والإعلام.

وفي هذه الظروف التي عصفت بها رياح الألفية الثالثة ظهر جيل جديد شاب، برؤية جديدة لمفهوم الكتابة والرواية، التي تتخطى حدود الوعي إلى اللاوعي والعبث وإلى اللامعقول، واللاجدوى كما في نصوص بشير مفتي وأحميدة العيّاشي، وهذا التيار الروائي يقدم "موقفا عابثا رافضا للوضع القائم"[1].

ب ـخصائص الكتابة الروائية العربية في الجزائر:

ـفي مفهوم الكتابة:

موضوع الكتابة قديم في الفكر الإنساني الغربي والإسلامي على حد سواء. ويبقى التفاضل في حجم الاهتمام والتصور وطريقة التناول للمفاهيم وتجسيدها. فقد خص التراث العربي موضوع الكتابة بمباحث ومصنفات ككتاب "الصناعيين، الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري وكتاب "الخرج وصناعة الكتابة" لقدامة بن جعفر وكتاب "صبح الأعشى في صناعة الإنشا" للقلقشندي، وهي مجهودات تنصرف كلها إلى الكتابة الديوانية. وذلك لقول العسكري "أما الكتابة فعليها مدار السلطان"[2].

1- جعفر يايوش: إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية – أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأدب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ت)، ص 22.

2- أبو الهلال العسكري: كتاب الصناعيتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989، ص 468.

ونرى النقاد والمنظرين على ما بينهم من تباعد في الزمان، قد ربطوا الكتابة باللفظ والمعنى فاعتبرت صناعة، "وهي تستهدف هذا المنحى وتجنح إلى تجويد مرتكزاتها اللفظية والتركيبية خدمة للمعنى دون أن تتناسى درجة المتلقي وقابلية الذوق من جهة والمعرفة من جهة أخرى"[1].

ويقول عن ذلك محمد الحرز: "كانوا يصدرون عن رؤية واحدة ثابتة اتجاه المعنى واللفظ فألحقوا الأول بالنفس والثاني بالجسم كما تلحق الصدف بالجواهر، وما الألفاظ إلا خدم للمعاني وقوالب لها كما عبر الجاحظ"[2]. وكان الحرص على وجود الطبع أو الصنعة المطبوعة التي لا تناقض الذوق ولا تنقض الطبع، ويشير بشر بن المعتمد إلى ضرورة الابتعاد عن التكلف فيقول "فان ابتليت بأن تتكلف القول فلا تعجل ولا تضجر، ودع بياض يومك وسواد ليلتك وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاه إن كانت هناك طبيعة..."[3].

وقد اشترط النقاد العرب في الكتابة الجيدة والراقية ارتكازها على اللفظ الذي يخدم المعنى مع مراعاة ذوق المتلقي وخلفيته المعرفية.

أما المنظرون الحداثيون الغرب، فقد أبدلوا مفهوم الكتابة القديم بتصور جديد يتسم بالشمولية والتوسع الدلالي والمعرفي، ومنهم فريق السميائيين من أمثال رولان بارث وجاك دريدا. حيث أرادوا تقريب الكتابة من القراءة حتى لا يكون النص "فضاء تعبيريا وإنما فضاء افتنان. وبهذه الطريقة يمكن القضاء على السأم والضجر الذي يشعر به

1- حبيب مونسي: نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 1999، ص 25.
2- محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2005، ص 56 .
3- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ط 4، 1975، ص 138.

القارئ أمام النص الحديث (المطلسم)، لأنهم في هذه اللحظة سيكفون عن التلقي ليشاركوا في الإنتاج"[1].

وقد باتت جهودات بارث واضحة في تناوله لموضوع الكتابة، حيث خصص لها مجالا واسعا من الدراسة والاهتمام في مؤلفاته. وخاصة محاولته الرئيسية الأولى "الدرجة الصفر للكتابة" لسنة 1953 (*Le degré zéro de l'écriture*).

ويرى في كتابه -لذة النص- "أنّ على النص الذي يكتبونه أن يقدم الدليل على أنه يُرغب فيه، وهذا الدليل قائمٌ، إنه الكتابة والكتابة هي علم مُتع اللغة..."[2].

أما جاك دريدا فيعطي مفهوما فلسفيا للكتابة يجعله يغوص في كثير من الغموض فعند تأسيسه لنظرية علم الكتابة، لم تكن مصطلحاتها التي وضعها واضحة عند الكثير، لهذا نعتها البعض بأنها أشباه مفاهيم في حين أسماها هو البيئة التحتية"[3].

وما يمكن الإقرار به هو أن دريدا حاول الإعلاء من شأن الكتابة بعدما سفهها الفلاسفة الذين اهتموا بالكلام المنطوق أمثال أفلاطون، وألغوا عنها كل قيمة وأهمية. ويدرج عبد المالك مرتاض رأي أفلاطون في كتابه "فيدر" *(Phedre)* "إن الكتابة هي من السوء بالضرورة، لأنها خارجة عن دائرة الذاكرة ولأنها لا تنتج علما ولكن رأيا ولأنها أيضا لا تنتج حقيقة ولكن مظهرا"[4].

1- عمر أوركان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 1994، ص 74.

2- رولان بارث: لذة النص، تر: فؤاد صفا- الحسين سبحان، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 15.

3- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط 2، 2000، ص 54.

4- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ضد نظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 83.

والواضح من خلال الاهتمام التنظيري الواسع لمفهوم الكتابة أن بارث وغيره من فريق الدراسات النظرية الفرنسي (الذي نظر للكتابة على أنها تشترك مع الثورة في غاية واحدة) قد غاص في تحليله الفلسفي والصوفي للكتابة والذي دفع فكره وإنتاجه النقدي نحو التطور الدائم، سعيا للوصول إلى مفهوم يقارب مفهوم الكتابة التي لا تلبث أن تغير وتتطور وفق تطور الفكر والعلم والمجتمع.

وتجاوز النقد الغربي من خلال هؤلاء حدود النص إلى جعله يحتوي كل العلوم. وأصبحت الفلسفة هي فلسفة النص بعد إقصاء الفلسفات السابقة. حيث إن مهمة الناقد الكاتب تشمل الاهتمام بجميع مظاهر الوجود.

وقد اعتمد النقد العربي في تعريفه للكتابة وتصوره لكتابة الرواية على النقد الغربي، حيث أننا قد نجانب الصواب إن قلنا بعدم وجود نقد عربي حديث تشكل ضمن سياق ثقافي عربي، لذلك كانت المفاهيم الحديثة التي وضعت للكتابة قد أخذت جزءا كبيرا من محتواها الدلالي من هذه المفاهيم الغربية. لأن التكوين الثقافي للناقد العربي ساهم في حضور المكونات الغربية في النقد كما هو الحال في النقد المغاربي على سبيل المثال. وما فيه من تأثير فرنسي سواء من حيث لغة النقد أو الممارسة النقدية.

ولا يغيب الناقد الجزائري ولا الروائي عن هذه المفاهيم التي تجسدت في أعمالهم النقدية والروائية، فقد عبر الروائي الجزائري عن هاجس الكتابة وحدد من خلال تجربته الروائية مسارا متحولا لفعل الكتابة محاولا "ابتكار واقع إبداعي يُجوز خصوصياته ومميزاته الدالة والمعبرة عن واقع مادي... ولكي تحقق الكتابة شرط وجودها تحتمي بالرمزي للإحالة على المادي، حيث يصبح زمنه الخاص الذي يفعل فيه الخيال والقدرة الإبداعية للكاتب الروائي"[1].

1- صدوق نور الدين: الكتابة وسلطة الذاكرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص 9.

يرى الروائي والناقد واسيني الأعرج الكتابة بأنها بحث عن الحقيقة والمعرفة. وأن مهمة الروائي هو الحفر والبحث عنهما من خلال فعل الكتابة فيقول "ماذا يفعل الكاتب في نهاية المطاف سوى البحث المحموم عن الحقيقة التي يراها بصدق"[1].

فالكتابة مرتبطة بهذا الوجود، تقرأه وتكشف من خلاله الحقيقة التي هي في الواقع مزعومة لا تشكل إلا هاجسا يلازم الباحث عنها. وتبقى هدفا منشودا في الكتابة لا يمكن القبض عليه لأن الحقيقة المكشوفة هي حقيقة ما، قد تكون جزءا من الحقيقة الكلية أو الوجه المزيف لها.

وبذلك يغدو الهدف من الكتابة، هو الكتابة نفسها؛ أي تبقى الكتابة بغياب الحقيقة غاية في ذاتها لأنها هي الحقيقة التي يهرب إليها الكاتب ويسعى لتحقيقها أو يتصور وجودها ويحلم بها.

لم تعد الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة، ذلك العمل الذهني الذي يقوم على أساس المعرفة المسبقة التي تؤهل صاحبها للنجاح في توصيل فكرة بلغة هادفة ومبلغة، تعتمد على الوصف وتنجح إلى الإقناع بالدليل العقلي، بل هي كتابة تُكسر كل المعايير، التي تحيل إلى ذلك. ولم يعد الكاتب الجديد يسعى إلى تأكيد تلك الثوابت، ويتجاوز كل ما يعيق الكتابة حتى الكاتب نفسه ومحيطه والقارئ وشروطه، فهو يراها كتابة "حرة، فلوت، جموح، وهي كذلك انتفت عنها تبعيتها مزاجا وإيديولوجية واقعية، وسارت بسبب ما هي عليه من حرية قادرة على تأسيس نفسها ووجودها في المباغتة والمغايرة والتحولات"[2].

1- واسيني الأعرج: الحقيقة الإبداعية – تأملات في التجربة الروائية الذاتية، أفق التحولات في الرواية العربية (شهادات)، إبراهيم عبد المجيد وآخرون، ط1، 2003، دارة الفنون الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 178 .

2- رولان بارث: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999، ص 41.

لقد ألغت الكتابة الجديدة العلاقة التقليدية بين القارئ والكاتب فقتلت الكاتب وأعطت الأهمية للقارئ المنتج الذي له القدرة على إعادة كتابة النص، القارئ الذي يجد نفسه مؤهلا وقادرا على التواصل مع النص.

انطلقت النصوص الروائية الجزائرية الجديدة من قواعد فلسفية ورؤى تجاه الحياة والمتغيرات، وعبرت عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة وحاسمة في حياة مجتمعنا. فكان فعل الكتابة عندهم حرية واعية وموقفا نقديا صارخا في الأشكال والمضامين، يقرأ راهن العصر ويبحث عما يمكن أن يرفع الرواية الجزائرية إلى أفق العالمية.

ولمعرفة المغامرة التجريبية لهذه الرواية سوف نتوقف على التحولات التي عرفتها الرواية الجزائرية على مستوى المضمون ومستوى الشكل.

خصائص الرواية التجريبية الجزائرية :

إن من خصائص الرواية التجريبية الجزائرية :

- اشتغالها على اللغة وشعريتها وذلك بإعادة استثمارها وإبراز مستوياتها المتعددة والاستعانة بالاستعمالات الشعبية وسجلات الخرافات والأغاني حيث "لم تعد اللغة بلاغة مسكوكة وإنما غدت متخبرا لصهر اللغات المتساكنة داخل المجتمع. وجعل الحياة حاضرة بقوة"[1].

- الانفتاح على ثيمات متنوعة وفضاءات متداخلة؛ داخلية وخارجية (المدينة، الصحراء، الخارج) حيث توسعت الفضاءات لتشمل العديد من المدن والأرياف والقرى والأحياء والمستشفيات والبحر والمقابر والسجون وفضاءات الصحراء...

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، (الأدب المغاربي اليوم)، ص 19.

- تجاوزها استنساخ الواقع وطرقها القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية الراهنة، كالهجرة والإرهاب والاعتقال والانحراف الاجتماعي والتماهي مع الآخر والاغتراب والتجاذب الثقافي.

- الجرأة في طرح بعض الحالات الشعورية والنفسية والإنسانية، وتصوير المواقف والأوضاع والمشاهد الروائية مع تداخل الأزمنة فيها.

- الاعتماد على السرد المتشعب والرمزية والعجائبية.

- إثراء الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته بتداخل الأجناس الأدبية التي تحلل السرد وتحقق نوعا من الانسجام في بنية الخطاب[1].

ج -ملامح الخطاب في الرواية العربية في الجزائر :

يعتبر العالم الروائي عالما متميزا، له وجوده الخاص وكيانه المميز. يحقق رحابته وشساعته من علاقته الجدلية مع الواقع الذي يستمد منه حضوره. لكنه يبقى عالما ذا خصوصية، يتفاعل وينفعل في تمثله للواقع، وصياغته له صياغة جمالية تنطلق من رؤية الروائي للعالم المثقل بالمعرفي والجمالي في آن واحد.

يعتبر الواقع المعيش المنبع الذي يغترف منه الكاتب من دون التورط في الواقعية المجردة وتبنى رؤيته من وجود تناقضات وصراعات تغذي وتشحن مواقفه وتحدد إيديولوجيته الخاصة في الرواية.

رؤية العالم في الرواية

الرؤية في إحدى تعريفاتها المحددة داخل مجال الرواية هي "ضرب من التخييل، أي أنها نوع من بناء فكري، قيمي، وظيفي، وظيفي بمعنى أنه له وظيفة اجتماعية، وهي إضفاء التماسك والتناسق على عنصري السلوك والتفكير"[1].

1- سعيد يقطين : القراءة والتجربة، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 295.

يتأسس العمل الإبداعي على هذه الرؤية، التي تبنى على الإيديولوجيا كبعد من أبعاده والتي يعرفها محمد كامل الخطيب بأنها: "نسبق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والقوانين والفنون... تتشكل في مرحلة تاريخية محددة أو على قاعدة نمط إنتاج أو نمط حياة معين..."[2].

والإيديولوجية من وجهة نظر باختين، فهي من أهم المكونات الفنية والجمالية داخل العمل الروائي: وهو يرى بذلك أن "الدليل اللغوي محمل بشحنة إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد وإنما تجسده وتدخل في سياقه"[3].

ويرى غولدمان في وضعه لمفهوم الرؤية إلى العالم أنها "بالتحديد مجموعة من الطموحات (*Aspiration*) والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وغالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع الجماعات الأخرى"[4].

وقد ينظر للرواية على أنها إيديولوجية فيحد ذاتها بعد ما تتصارع هذه الإيديولوجيات فيما بينها داخل النص وهي لا تتحول إلى إيديولوجية إلا عبر هذا الصراع الذي يشكل مجموع بنائها العام"[5].

وتأسيسا على مفهوم الرواية عند غولدمان يُنظر إلى الأدب عموما والرواية بوجه خاص على أنها مستهدفة من قبل السؤال السوسيولوجي وبخاصة ما يتعلق بسوسيولوجيا الرواية التي تعتمد على البراديقم (Paradigm) السوسيولوجي في مسألة تحليل النص

1- محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، الدار الوطنية الحديثة، دمشق، ط 1، 1990، ط 2، ص 39.

2- محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص 105.

3- حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 19.

4 - Lucien Goldmen: Le dieu caché, Ed. Galimard, Paris, 1979, p. 96.

5 -Ibid, p. 39.

الروائي قصد إبراز اجتماعية الرواية على وجه التحديد، باعتبار النص وبرغم طابعه التخيلي فهو نتاج خالص لفعل مجتمعي ينتجه فاعل اجتماعي محدد.

ظلت الرواية الجزائرية تعالج موضوع الثورة التحريرية وما ترتب عنه من آثار نفسية واجتماعية إلى التجسيد الواقعي لأحوال المجتمع، من خلال وصف القرية وعادات أهلها ونفسياتهم وهموم الإنسان الجزائري المرتبط بأرضه. فكان الاهتمام بالمضمون الروائي موقف اجتماعي ينقل من خلاله الخطاب الإيديولوجي "قصد تحقيق الغاية الاجتماعية العامة"[1].

وتركز دور المبدع الجزائري بعد اجتياح المدرسة الواقعية والنقد الإيديولوجي الساحة الأدبية الجزائرية على والتزامه بالقضايا الاجتماعية وتأكيد موقفه الفكري والاجتماعي.

ففي رواية "اللاز" للطاهر وطار مثلا والتي صور فيها حالة المجتمع الجزائري عقب الثورة، طرح الروائي موقفا إيديولوجيا إنتقاديا للثورة وصانعوها "وفضح ما رافق ذلك من في تجاوزات وعنف وتصفية حسابات. ومن خلال ذلك تحضر صورة المجتمع الجزائري قبل الاستقلال وبعده وتنهض مشاهد للعلائق المجتمعية..."[2].

ارتكزت الرواية الجزائرية في عقد السبعينات على تجسيد الواقعي لأحوال المجتمع وانحصرت في التعبير عن الإيديولوجيا السائدة واقتربت من التسجيلية، فتخلفت عن موجة التجديد التي طالت الرواية العربية وحتى الجزائرية المعبر عنها بالفرنسية ومواكبتها التغيير الحاصل في الغرب على مستوى البنية والمضمون.

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1، 2005، ص 67.

2- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، (الأدب المغاربي اليوم)، ص 67.

في هذه الفترة طوق المجال السياسي على المجال الثقافي، ومارس سلطته التوجيهية عليه إلى درجة أصبح فيها المثقف الجزائري تابعا لهيمنة السياسي. فأفرزت الرواية على هذا الأساس وكغيرها من الأشكال الثقافية والأدبية خطابات تبرر اختيارات رجل السياسة، وتعطي مشروعية لها، فلم تسلم النصوص من "الفجاجة والتسطح إلى حد تغييب أدبية الأدب، حتى لا يبدو العمل حاملا لفكرة أو موقف، لا لذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها"[1].

لقد أغرقت بعض الروايات في اجترار خطاب سياسي وإيديولوجي مكرر، وأصبحت مرآة عاكسة لخطاب مبتدل يدور حول قضايا الإصلاح الزراعي ونحوه، حيث يرى مخلوف عامر أن بعض النماذج أعطت صورة واحدة متكررة للثورة، فكان في رؤيتها نوع من القصور كما في "المؤامرة" لمحمد مصايف و"البزات" لمرزاق بقطاش و"هموم زمان الفلاقي" لمحمد مفلاح[2].

وقد نستثني صفة الابتذال في روايات أخرى اهتمت بالبحث عن الجانب المغيب في الحركة الوطنية والتي تكشف عن التناقض في مواقف من صنعوا الثورة وأجهضوها في آن واحد كما في رواية –الزلزال- التي عبرت عن التحولات الزراعية وما اقترفه الإقطاعيون منهم بطرق غير شرعية للأراضي الفلاحية من خلال شخصية بولرواح وفي رواية -ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش- لوسيني الأعرج.

وأشاد واسيني الأعرج في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" بالاتجاه الاشتراكي ورأى أنه "السلاح المتين الأبدي والدائم بل الأبدي لضرب مصالح الإقطاع المتمثل في بولرواح في رواية الزلزال وتحطيم القوى التي يعتمد عليها ابن القاضي في

1- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص 34.

ريح الجنوب وإفشال لعبة الإرهاب الديني عند كل من رضوان ومصطفى وغيرهما في العشق والموت في الزمن الحراشي..."[1].

ولعلى من مآخذ هذه الروايات التي عبرت عن توجيهاتها الاشتراكية وظلت باقعة في كلاسيكيتها أنها لم نتفتح على العالمي بالقدر الذي يجعلها تنساق وراء التطور والتجديد وذلك لأن "الموقف الحواري واللغوي والرؤيوي في هذه الروايات ظل منغلق داخل حيز ضيق ولم تطمح للتجادل مع الأفكار الإنسانية وتغلغل ارتباطاتها الوثيقة أي مع كل ما هو محلي وكوني في ذات الوقت..."[2].

وما يؤكد هذا الموقف لاتجاه الرواية في هذه الفترة، شهادة واسيني الأعرج في كتاب أفق التحولات في الرواية العربية، والتي تحدث من خلالها عن موضوعات رواية السبعينات وبداية الثمانينات وبخاصة موضوع الثورة أو الحرب، والذي كان في نظره "يشكل نقطة ضعفها الكبرى لأنه ربطها بآلية من التكرار والتشابه المستمر..."[3].

عنف الخطاب وعنف الرؤية :

وقد شكلت مرحلة الثمانينات في مناخها الروائي استمرارية لمرحلة السبعينات سواء على المستوى الفني أو في طبيعة الرؤية للعالم، التي تبناها أصحابها حيث لم يلحظ أي من الأعمال في هذه الفترة أنه أحدث فصلة نوعية مع رواية السبعينات. وإن تخلل هذا المناخ الروائي الهادئ استثناء كسّر قدسية الفعل الثوري من خلال الوقوف على أخطاء الثورة، كما نلمس في رواية -عزوز الكابران- التي جاءت لتنتقد المرجعيات السائدة التي تلجأ إليها الأنظمة السياسية لتكرس هيمنتها على المجتمع، حيث أن تركيز

1- واسيني الأعرج: اتجاهات العربية في الجزائر، ص 106.

2- إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 43.

3- واسيني الأعرج، الحقيقة الإبداعية – تأملات في لتجربة الروائية الذاتية (شهادات)، ص 180.

الكاتب في هذه الرواية ينصب بالذات على ذلك الانفصام الكبير والواضح بين السلطة والشعب مع العلم أن السلطة هنا هي سلطة عسكرية..."[1].

كما أن رواية -زمن النمرود- للحبيب السايح حققت استثمارا قويا للواقع بالجزائر عبر سرد متقطع، وهيمنة الصراع من أجل السلطة في زمن النمرود الذي يحكي خيبات الاستقلال والثورة.

واستعملت رواية -الحوت والقصر- للطاهر وطار الرمز وتضمنت "رسالة نقدية مناهضة للقمع السياسي والاجتماعي. فالأحداث تدور وسط سلطنة خيالية يحكمها قصر مستبد وهو بذلك يدين الممارسة السياسية الفردية للسلطة"[2].

بدأت النصوص الروائية في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات تأخذ لونا آخر ورؤية صادمة لثورة العنف التي صنعها التيار الأصولي في الجزائر. حيث قدمت الإصدارات الجديدة "تقاليد جمالية جديدة لمحكيات الإرهاب وقيم تخييلية مميزة لرواية مرحلة ثورة العنف وشكلت قاسما مشتركا بين مجمل نصوص لتلك الحقبة"[3].

وتشكل هذه التقاليد الجمالية الجديدة وهذه الرؤية المخالفة للرؤية السياسية الجاهزة مؤشرا على رفض للتعاطي مع هوية نمطية وخلفية فكرية معروفة، أحكمت سلطتها وجبروتها لسنوات طويلة وتمخضت عن ولادة نصوص روائية راقية، فيها "انتظمت جنبا إلى جنب كتابات الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز وواسيني الأعرج في سيدة المقام ورشيد بوجدرة في الجنازة وتميمون، كما ظهرت أسماء روايات جديدة مثل روايتي أرخبيل الذباب ومراسيم وجنائز لبشر مفتي و"متاهات ليل الفتنة لحميدة

1- محمد فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 102.

2- ادريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 271.

3- شرف الدين ماجد ولين: الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، الأدب المغاربي اليوم، ص 201 .

العياشي" و"ذاكرة الجسد" و"فوض الحواس" لأحلام مستغانمي، إضافة إلى روايات أخرى أسست لنص العنف والأزمة في زمن التحولات والتغيرات.

تصور رواية الشمعة والدهاليز، المشهد الإرهابي والظاهرة الدينية من حيث كونها قوى ثورية طامحة للتغيير من جهة ومن جهة أخرى تبين أشكال الإستيلاب والتفسخ التي أصابت قطاعات عريضة من المجتمع الجزائري، يقول وطار في روايته في هذا الشأن: "السؤال الذي سيطرحه فلاديمير لينين هو هذا. ماذا تخسر الطبقة الكادحة إذا ما انتصر هؤلاء الفقراء وشيوخهم باسم الله "ثم تساءل مرة أخرى "من سيخسر في العملية؟"[1] في محاولة لإيجاد تبريرات للتحولات الحاصلة في التعامل مع الواقع.

كما تبرز سيدة المقام لواسيني الأعرج قصة التحول الذي أصاب المجتمع الجزائري جراء انتشار الأصولية الدينية أو حراس النوايا كما يسميهم الكاتب. ويتحدث عن اغتيال وطن يحلم "بالحرية والتحرر، وممارسة لحقوقه الإنسانية... أزمة بطل الرواية تكمن في التحولات السياسية التي أدت إلى اغتيال مريم وبالتالي "اغتيال أحلام المواطن بالخبز والأمن والحرية "[2].

يقول الكاتب متحدثا عن الاغتيال "كان من الصعب علي تصديق ما حدث. الموت يبدو سهلا في هذه البلاد الكئيبة حتى وأنا أرى صديقي الطبيب الفلسطيني ينزع الخيوط التي كانت تعطيك الحياة، كان من العسير علي أن أصدق ما حدث..."[3].

ويؤسس الخطاب عند أحلام مستغانمي على ثلاثية (الحب والموت والوطن) وهذا ما يحيل على واقع الكتابة عند المرأة الجزائرية بصورة خاصة.

1- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز منشورات البيتين، سلسلة الإبداع الأدبي الجزائري، 1995، ص 143- 144.

2- محمد عز الدين التازي: الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج، الأدب المغاربي اليوم، ص 189.

3- واسيني الأعرج: سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص 12.

فالحب عند أحلام مستغانمي ثابت من ثوابت الوجود وقيمة أساسية في أعمالها، يجب توفرها عند بناء العمل الروائي. حيث كان هاجسها في روايتها الأولى -ذاكرة الجسد- وهو هاجسها أيضا في روايتها الثانية -فوضى الحواس- التي تعد الجزء الثاني من مشروعها الروائي[1]، وهي تحيل في بعض المقاطع السردية في هذه الرواية، على حب المرأة للوطن من خلال استحضارها لشخصيات وطنية صنعت المجد له بعدما قدمت تضحيات كبيرة "أمام مقهى (الميلك بار) الذي أجتازه بخوف بالغ، أتذكر فجأة جميلة بوحيرد التي، أثناء الثورة، جاءت يوما إلى هذا المقهى نفسه. متنكرة في ثياب أوروبية وقد طلبت شيئا من النادل قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة حقيبة يدها الملأى بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا مكتشفة – هي التي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية - أن هذا السلاح أصبح يستعمل ضدها. وأن امرأة في زي عصري، قد تخفي... فدائية !"[2].

تصور الرواية الأزمة والمأساة التي لطخت تاريخ هذا البلد باسم الديمقراطية والتعددية، والتي دفعت بأبنائه إلى التناحر والتطاحن والقتال من منظور الأنثى الكاتبة التي تفكر بمشكلات واقعها بطريقة أكثر منهجية فكريا وأكثر تحررا اجتماعيا.

ومن المدونات الروائية التي تحمل محكيات الإرهاب، ويغلب في خطابها تصوير العنف السياسي والصراع الإيديولوجي روايات رشيد بوجدرة التي كتبها مع بداية الأزمة السياسية في الجزائر - كفوضى الأشياء- 1990 و- تيميمون- 1994. وهما نصان يحملان بصمات المحنة والوقوف ضد كل أشكال العنف التي تمارس بين الإيديولوجيات المتناقضة في الجزائر. وبخاصة إظهار عدائه للحركة الإسلامية في الجزائر. فقد استعمل في رواية تيميمون مثلا تقنية القصاصات الصحفية والعناوين الكبيرة في الجرائد كما في قوله :"الكاتب الكبير الطاهر جالوت يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة

1- عادل فريجات: مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 108.

2- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط 11، 2001، ص 171.

إرهابيين وهو يقود ابنته إلى المدرسة"[1]. ويدل إيراد هذه العناوين الكبير والمؤثرة على تصوير بشاعة القتل ضد الأبرياء وخاصة عند الأطفال المتضررين الأكثر من هذا الاغتيال بعبارة "وهو يقود ابنته إلى المدرسة".

وتبرز روايات الجيل الشاب بكل قوة في المشهد الروائي الجزائري لتصور الموقف المحايد الذي وقفه هؤلاء، في مقاربات تخلو من الخلفية الإيديولوجية فلم يدافعوا عن طروحات السلطة ضد الخصوم الإسلامية كما أنهم لم يبرروا تلك الأعمال الإرهابية التي كان يهدف من ورائها استئصال الكيان الجزائري (دولة وشعبا)، كما كان نقدهم للسلطة كبيرا ولم تبرأ مما حدث.

حيث نلمح في رواية ياسمينة صالح -بحر الصمت- صورة كئيبة لجيل يتيم في وطن ينهار وينكسر، وفي روايتها -وطن من زجاج- إدانة صريحة للسلطة التي لم تحم شعبها البسيط وتركته بين مخالب الدمويين. وتصف في الرواية مشاهد القتل الجماعي في القرى والمداشر. وتشترك روايات -بخور السراب- و-أرخبيل الذباب- و-شاهد العتمة- لبشير مفتي و-متاهات ليل الفتنة- لحميدة العياشي في تصوير الواقع بحساسيات جمالية مختلفة "تظفر من عناوينها بشكل واضح دلالات العبث واللامعنى والجنون المنبهق من شهوة القتل"[2]. يقول حميدة العياشي متحدثا عن العنف "...اكتشفته في ماكدرة وفي سيدي بلعباس. كان العنف قانونا واللاعنف استثناءً وشذوذا. كان مرادفا للرجولة ولولد البلد. للفحولة وللأسطورة التي كان يحلم كل فرد أن يكون هذه الأسطورة، الأسطورة الحاضرة في لحظة الغياب الجسدي، الأسطورة الحاضرة في لحظة اليومي المعاش وغير المعاش. كان العنف الملمح المكمل لوجه ماكدرة"[3].

1- رشيد بوجدرة: تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994، ص 76.

2- شرف الدين ماجدولين: الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، (الأدب المغاربي اليوم) ص 201.

3- حميدة العياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، 2000، ص 114.

*- الفانطستيكي كما يعرفه تودوروف هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية أمام حدث في مظهر فوق طبيعي وهوكل شئ غير واقعي ينظر :

وفي -بخور السراب- لبشير مفتي نلمح الغرائبية التي تغلف العلاقة الغرائبية أو الفانطستيكية* بين البطل والإشكالية والواقعية المرتبطة بالهوية والتاريخ، والحب الذي أصبح خلاصا في وضع عنيف ومتعفن.

ويمكن القول إن هذه الأصوات الروائية الجديدة التي ظهرت أثناء الأزمة وبعدها، قد وجهت خطاباتها ضد السلطة وأحالت مضامينها إلى سقوط الشعارات السياسية الكاذبة وطرحت رؤية نقدية بعدم يقينية الشرعية الثورية والتاريخ المقدس، ورفضت الأوهام المزيفة المقدمة وعرضت في المقابل حقيقة هذه الشعارات التي تؤكد بعدم جدوى العالم وتؤكد كذلك أن "الحقيقة ليست مسطحة وليست خطا مستقيما والكتابة الكبيرة هي التي تدخل هذه التعرجات وتتجاوز ما يمكن أن تشي به الحقيقة في تمظهراتها الخارجية فقط"[1].

ويبدو أنه لا يمكن لنا إدراج النصوص الروائية لجيل الشباب في مستوى واحد وذلك لأنها تباينت بين مستويين على الأقل: فثمة نصوص روائية وصفت بالاستعجالية لأنها وقعت في المحاكاة والتقريرية التي تذكرنا بسرد التاريخ أو الكتابة الصحفية التي تسرد الخبر مباشرة من دون استلهام عناصر السرد الروائي فعدت "المحنة سببا في محنة كبرى للحس الروائي في الجزائر"[2]. وهذه الفئة ممن مارسوا الكتابة على سبيل التقليد وبخاصة النصوص التي تعاملت مع المحنة الجزائرية، افتقدت النضج الفني واستسهلت سرد التجربة لتصبح حالات روائية طارئة.

خطاب الهوية في الرواية الجزائرية

Todorov : Introduction de la littérature fantastique, Le petit robert, p. 29.

1- واسيني الأعرج: الحقيقة الإبداعية تأملات في التجربة الروائية الذاتية لفقه التحولات، (شهادات)، ص181.

2- سعيد بوطاجين: الرواية غدا، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الرابع، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ص 38.

عالجت الرواية في خطابها الهوية، كقضية أساسية في نصوصها حيث أظهرت المثقف الجزائري وهو يتفاوض ويراهن بشدة من أجل المحافظة عليها وكشف تشوهاتها التي ظلت عالقة بها طيلة سنوات الاحتلال الفرنسي.

لم يكن من صميم هدف الروائي الجزائري عبر مسيرة الرواية العربية في الجزائر، إعطاء مفهوم محدد ودقيق للهوية. لأن الأمر يبدو مستحيلا مع محولات القبض على مفهوم ثابت لها، وقد غدت نصا صعبا لقراءات متعددة ومفاهيم متباينة. وأصبحت بعد الاستقلال رهنا لسلطة إدارية تقرر وتضبط أشكالها حتى تتوافق مع استراتيجياتها في التعامل مع ما هو ثقافي. وتخضع لتوجيهاتها السياسية.

لقد وضع الروائي الجزائري يديه على مواطن تمزق الهوية وارتجافها في المجتمع الجزائري بفعل التحولات التي لازمت الأمة الجزائرية سياسيا واجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وروحيا. فبعد الاستقلال أصبح النص الروائي يفصح بكل جرأة عن خيبات الأمل والاحباطات التي عقبت اختلال القيم وغدا هذا النص "ملجأ يستظل به الكتاب ليشخصوا تبدل العلائق واختلال القيم والبحث عن الهوية في خضم الصيرورة المتسارعة الخطى"[1].

لقد طرحت –اللاز- هذه القضية في سياق الحديث عن تحولات الثورة وما بعدها وكان الشعب فيها يبحث عن ذاته مجسدا في شخصية اللاز في بحثه عن أبيه. وكأن الهوية قبل ذلك لم تكن موجودة، فاللاز اللقيط ابن زيدان لا يمثل في النهاية سوى الشعب "فيك بذور هؤلاء يا اللاز بذور، كل الحياة كالبحر لأنك الشعب برمته... الشعب المطلق بكل المفاهيم"[2].

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب (الأدب المغاربي اليوم)، ص 10.

2- الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 124.

وخطاب الهوية في هذه الرواية يواجه بالخيار السياسي الذي يُفرض أن يكون الوريث الشرعي لمرحلة ما بعد الاستقلال. في حين أن الهوية في رواية الزلزال مثلا تنحو منحى آخر لتعبر عن التعدد العرقي الذي يمثل الجذور المختلفة للإنسان الجزائري وغياب اعتراف رسمي بالتعدد والاختلاف، وتقول بالتجانس وتقضي بصهر كل المكونات الثقافية في إطار الانتماء الوطني "نحن هنا عرب لا ننتهي إلى عرب، وبربر لا ننتهي إلى بربر، وفينيقيون لا ننتهي إلى فينيقيين، وبزنطيون لا ننتهي إلى بزنطيين"[1]

.

في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة يحكي عن غياب الهوية لدراويش الثورة الذين التفوا حولها قصد الزواج بها وقصد تملكها " جاءت إلى البيت وأنا صغيرة إمرأة غريبة الأطوار تقرأ اليد أنبأتني أني آكل عشبة تنبت في جبالنا لا يعرفها أحد تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه زوجا حلالا وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين سيكونون أزواجا حراما وأن كل واحد منهم يلاقى حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له..."[2]. وهؤلاء الأزواج الذين لا ماض له ولا تاريخا نضاليا يشهد لهم بأحقيتهم للجازية (الجزائر) هم الطامعون في خيراتها والناهبون لممتلكاتها.

ويأخذ موضوع الهوية في الرواية الجديدة أبعادا تجعل الموضوع أكثر شساعة وأكثر شمولية لواقع الإنسان الجزائري في عصر التمزق والتشرد وانهيار القيم وسقوط الشعارات الكاذبة. لقد أصبحت الهوية تبحث عن نفسها بين الهنا المتخلف والذات والوطن والهناك حيث الآخر وتأثيراته وإغراءاته لجذبها، والتسبب في ضياعها وفقدان ملامحها التي تبقيها متشبثة بالوطن وثوابته الأزلية.

الهوية والآخر

1- الطاهر وطار: الزلزال، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 170.

2- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 145.

يبدو الآخر في رواية -شرفات بحر الشمال- لواسيني الأعرج حاضرا بإغراءاته وسخريته ورفضه. وتبدو الهوية ضائعة بين الذات المشوهة والآخر، حيث يعيش المغترب ضياعا وتهميشا بعدما تمنح له فرصة أخرى للعيش، بعد مواجهة البحر وتحديه. وحيث الغريب المجهول الباحث عن نفسه في عواصم الغرب الذي يرقد في مقابر البحر المنسي.

وتبقى الرواية شاهدة على خطاب هوية مقبورة في بحر العرب. وتسربل الأموات في أكفان القهر والذل في قبور النسيان يقول الكاتب **"جمعية (La peste)** سماها سكان الناحية جمعية المودرين (الضائعين) والذين لا أرض لهم. الناس هنا يسمونها بسخرية؛ الطاعون. الحروف الأولى لاسم المشرف على دفن الموتى الذين لا يحملون هوية في مقبرة البحر المنسي"[1].

وتحكي روية المرفوضون لإبراهيم سعدي الضياع الذي يعيشه الجزائريون في مجتمع الغرب وتعكس خطابا يبطن حالات فقدان الهوية والنظرة إلى الآخر، من منظور العجز والتماهي. حيث تهوي الشخصيات ذات الانتماء العربي وذات الملامح والأسماء العربية إلى طمس هذه الهوية ونبذ الذات والتخلص منها وإلقائها جانبا خوفا من التهميش والرفض واتقاءً للآخر بموقفه السلبي للهوية العربية والإسلامية. يقول الكاتب **"قالت لي** بأن قلبها يأخذ في الخفقان إذا كانت وحيدة وصادفت عربيا في الطريق قالت لي سيغمى عليها لو تقابل أحدهم في الليل... جوزيان الحسناء قالت لي هذا... لذا تصحب معها دائما كلبها المخيف"[2].

تعيش الذات العربية في علاقاتها مع العالم الآخر أزمة بدأت تتشكل ملامحها مع الحداثة واكتشاف الغرب وفقدان الثقة بالذات والتماهي الذي يفقدها وجودها التأثيري على

1- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص 250.

2- إبراهيم سعدي: المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 94.

نفسها وعلى غيرها. وبدأت أزمة الهوية من خلال الرواية تأخذ قارئها بواقعية الأحداث والتاريخ والسياسة والإنسان شرده غربته عن نفسه وإعادة ترميم هويته من جديد"[1].

وفي رواية - الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي- للطاهر وطار إشارة واضحة على أزمة الهوية الثقافية والإعتقادية التي يعاني منها الإنسان الجزائري والعربي عموما والتي تؤدي إلى التماهي مع الآخر الوباء وتفسخ الذات وانحلالها حيث يقول في إحدى المقاطع السردية "...لا هو بالمسلم ولا هو بالكافر... قد يصلي اليوم وقد لا يصلي غدا بل قد يقطع صلاته ويسرع إلى خمارة من الخمارات... لم يفرق الوباء بين الولد والبنت، بين المرأة والرجل يتغير المظهر الخارجي أولا بتغير اللباس..."[2].

يعتبر الانفتاح المفرط على العالم الآخر ثقافيا انحلالا ينبغي تحاشيه لإعادة ضبط ما يتوافق والهوية الثقافية الأصلية بوصفها معطى رمزيا يحمل أبعاده الدلالية.

-أزمة المثقف في الرواية الجزائرية

عبرت الرواية الجزائرية عن المثقف الجزائري منذ السبعينات وانقسمت فيها إلى قسمين:

- مثقف هو البطل في الرواية همه الوحيد الإلمام بالحمولة الإيديولوجية والرغبة بتوصيلها إلى المجتمع. والتزامه بالخطاب السياسي والدعاية له. وقد هيمن هذا النوع على روايات السبعينات والثمانينات.

1- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1 ، 2008، ص 39.

2- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 21.

– ومثقف يعيش أزمته ويعيها ويحاول تجاوزها في صراعه مع الإيديولوجيات المهيمنة التي تفرض نفسها عليه. والتزامه بهمه المعرفي والثقافي وحرصه على الرفض والتغيير باستثمار حمولته الإيديولوجية في فعل الكتابة المؤدلج بالأساس.

وإن كان التاريخ لازمة المثقف من خلال الرواية أومن خلال المشهد الثقافي الجزائري عموما. سيدخلنا في مجال واسع من البحث، لا تتحمله هذه الدراسة، إلا أن ما يمكننا الإشارة إليه، أن أزمة المثقف الراهنة لها ما يبررها تاريخيا بحكم التبعيات التي خلفتها الأنظمة السابقة، من تشديد على المثقف وخلق حساسيات حول مهامه وأدواره، إضافة الضغوطات والتهديدات الممارسة عليه والتي وصلت إلى حدود القتل كما حدث في النظرة السلبية التي ولدتها الأزمة، وما نتج من تسرب للمثقفين وقتل آخرين بسبب مواقفهم المعادية والمناهضة للخطابات السياسية والإيديولوجية السائدة.

لقد عاش المثقف الجزائري أزمتة الحقيقية بعد موجة الاغتيالات التي طالت هذه الفئة حيث بدأت النصوص الروائية تأخذ لونا آخر ورؤيا صامدة لثورة العنف التي صنعها التيار الأصولي.

ففي ذاكرة الماء يتحدث واسيني الأعرج عن محنة الكتاب في زمن العنف والقمع والإرهاب. والكتابة التي أصبحت جريمة يرتكبها المثقف والتي استعادت حياتها في المنفى وكشفت محنة الذات والوطن.

ترسم الرواية رؤية لا يقينية للوطن المنكسر الممحون، وانكسار الذات الكاتبة التي تعيش الأزمة الفكرية والروحية وتعيش المنفى الجسدي والمنفى الروحي.

تبحث الكتابة في ذاكرة الماء عن وجودها وخلودها وعن عنادها ضد الموت والترهيب، وتظهر ناقدة ومُدينة للسلطة والجماعات الإرهابية. يقول الكاتب عن الكتابة "هذا النص يُجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شروطها"[1].

يعاني المثقف في العالم العربي اغترابا يعكس خيبة الأمل التي يعيشها، في مجتمع يُقصي صوته ويحطم طموحاته في التغيير على اعتبار أنه فاعل اجتماعي منتج للمواد الفكرية والأفكار المعبرة عن وعي الجماعة التي ينتمي إليها على حد تعبير جون بول سارتر.

يبقى التغييب والمطاردة والترهيب التي يتعرض لها المثقف من خلال الرواية سببا من أسباب نظرته السوداوية الناقمة على الوضع والناس جميعا، ومغلف من مغلفات الراهن المتشظي.

ففي رواية -بحثا عن أمال الغبريني- لإبراهيم سعدي يبرز المثقف تائها في مجتمع أصبح غريبا عنه، وهاربا إلى الجنوب من مصير سُطر له من مجهولين حكموا عليه بالإعدام، ليعيش هناك حياة راكدة مملة لا معنى لها، تقتله قبل أولئك المجهولين. ويلازم الموت المثقف ويلاحقه باستمرار مسببا له هواجسا مؤرقة وتوترا لا حدود له.

-تمثل التاريخ في الرواية الجزائرية

عندما تكون الكتابة قلقا وهواجسا وموقفا من الحياة فهي رفض دائم لواقع ما ورؤية له بصورة تختلف عن غيرها ولأن لها "شروطها الموضوعية والاجتماعية

1- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 7.

فليست هناك كتابة خارج حركة المجتمع. ولابد أن تنشأ داخل هذا المجتمع صناعة الكتابة وأن تكون الكتابة جزءا من الواقع "[1].

والواضح من خلال تمثيل الواقع في الرواية الجديدة أن هذا الواقع ليس هو ما يرى ويلمس ويسمع، وإنما هو ما وراء ذلك لأنه التاريخ الذي أنتج الأشياء والعلاقات والبشر كذلك. وتصبح الكتابة بناءا على ذلك من تزاحم الكتابة التاريخية بقدر ما تتعامل مع التاريخ بذكاء، تستثمره في إنتاج الحكايات والخيال فلا تنتقل هذا التاريخ بحرفيته وإنما تعرض رؤية الكاتب له وتجربته أو موقفه منه ومن المجتمع وفق ما يتطلبه التخييلي في الرواية ليشكلا معا بنيتهما العامة.

إن الغاية من العمل الروائي الذي يستند إلى الخطاب التاريخي، هي تحقيق شيء من البعد بينه وبين ما تصوره من أحداث ووقائع حديثة حتى يخلق علائق جديدة بين الحدث التاريخي ورؤية النص، ويعيد خلق الواقع مجملا بعناصر تخيلية ورمزية تتيح للقارئ التقاط ما وراء المرئي والمشخص فالنص الأدبي المبطن بالتاريخ هو "نص الانزلاقات التي تجعل من الحقيقية الموضوعية حقيقة احتمالية أي حقيقة يجتذبها الواقع والمتخيل معا وهو ما يبعدنا عن التاريخ ويقربنا أكثر من الذات العميقة، ومقتل النص الأدبي ونجاحه هنا، هنا بالضبط، إذ من السهل عليه أن ينزلق نحو مضاهاة الواقع ليصبح مجرد صدى عاجز على أن يكون أدبا ولكن كذلك عاجزا عن أن يكون تاريخا بالمعنى الحرف للكلمة"[2].

يبقى الهدف من الكتابة أولا وأخيرا الوصول إلى ما هو جوهري في الشخصيات والتاريخ والأفكار؛ أي كشف الحقيقة الكامنة من وراء هؤلاء عن طريق استجواب واستنطاق التاريخ ليفصح عما نجهله لا أن تصبح الغاية توسل هذا التاريخ "لإبراز

1- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 146.

2- واسيني الأعرج: الحقيقة الإبداعية، تأملات في التجربة الروائية الذاتية (أفق التحولات في الرواية العربية)، ص 180.

الأحداث والبطولات وتأكيد الماضي المتألق بل هي (الكتابة) تتخذ منه مكونا أساسيا لوجود بشري يفرض على الإنسان أن يحدد علائقه بصيرورته وبما يطرحه من أسئلة جوهرية"[1].

ارتبطت الرواية الجزائرية بالتاريخ حيث وجدت في مادته مجالا خصبا لتشييد التخييل وتأسيس دلالات جديدة خصوصا ما يتصل بالتاريخ العربي الحديث في بعده الكولونيالي"[2].

وظفت الرواية التاريخ الجزائري في مراحله المتتالية بدءا بالثورة التحريرية والتي انقسم فيها تمثل التاريخ إلى قسمين:

- قسم نظر إلى الثورة بعدها النضالي والتحرري الخالص وتوحيد القوي كما صورتها بعض النصوص الروائية التي حاولت أن تعطي الصورة المثالية للثورة التحريرية وإضفاء الروح السوبرمانية للمجاهد أو المناضل الجزائري كما يقول واسيني الأعرج"[3].

وسيطرت النظرة الاستشرافية للحادثة التاريخية في رواية النظام الاشتراكي في فترة السبعينات وذلك عن طريق توظيف البطل المنقذ ذي المسار المستقبلي وصاحب التنبؤات التي تعهد بالتغييرات والانجازات العظيمة التي يستحقها النظام السائد، من خلال الثورة الزراعية كما في رواية - ريح الجنوب- لعبد الحميد بن هدوقة و-اللاز- للطاهر وطار ومرزاق يقطاش في -طيور في الظهيرة- أو-البزاة- مع اختلاف في التوجيهات الفكرية والجمالية.

1- محمد برادة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، ط 1، 2003، ص 86.

2- عبد الرحيم العلام: إعادة تمثيل السيرة التاريخية في روايتين مغربيتين "كتاب الأمير لواسيني الأعرج" و"الإمام" لكمال الخمشيلي، الأدب المغاربي اليوم، ص 91.

3- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 91.

جاءت الرواية في هذه الفترة مرتكزة على الحادثة التاريخية التي تفضح الواقع المعيش عن طريق ارتدادات تفسر بها هذا الواقع وتنتقده انطلاقا من انتقاد التاريخ، ففي اللاز مثلا تكشف الارتدادات التاريخية في الرواية عن الخلافات التي كانت بين أفراد جبهة التحرير الوطني والخيانة والتصفيات الجسدية التي كانت تطبع علاقات بعض صفوفها. حيث يعدم زيدان من قبل جيش التحرير. ويضيع اللاز مجهول النسب والهوية بمخلفات هذا التاريخ الذي ترك آثاره على شرائح متنوعة من أفراد المجتمع الجزائري.

وبذلك يقدم الطاهر وطار "تأريخا للثورة الوطنية من وجهة نظر إيديولوجية تأويلية تغلب طرف سياسا ما باعتباره باني التاريخ وصانعه، وتنتقد طرفا آخر نقيضا له يعتبره خائنا ومخربا للتاريخ"[1].

وعلى هذا الأساس قدمت رواية السبعينات الخطاب التاريخي انطلاقا من محددات وضعتها السلطة وفرضت في المقابل قراءة مغيبة للحقيقة التاريخية للدولة الوطنية حتى يظل التاريخ مرتبطا بالمشروع السياسي الاشتراكي وخادما لمصالحه.

واختلفت النظرة إلى توظيف التاريخ بعد التحولات التي عرفتها الجزائر بعد أحداث 05 أكتوبر 1988 وانتخابات 1992، حيث أصبح التاريخ ملاذ الذات التي تشعر بالاغتراب أثناء فعل الكتابة تعود إلى الماضي وتنهل منه ما أمكنها مزجه في عملية التخييل وتشخيص الحاضر وإبراز الأسئلة والآفاق المشتركة بين الماضي (التاريخ) والحاضر.

يظهر التاريخ جليا في رواية الشمعة والدهاليز من خلال العودة إلى الماضي حيث العمل الثوري ببطولاته وخياناته وحيث البناء الاشتراكي في مرحلة ما بعد

1- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 172.

الاستقلال. ويستمر الارتداد حتى فترة التعددية والأحداث التي تصاحب الصراعات بين الأطياف الفكرية الموجودة.

يحضر التاريخ من خلال ذكر بعض المعالم التاريخية كضريح أجدار المعلم البربري بتيهرت بدهاليزه المتنوعة التي تحيل إلى الظلمة والتيه والضياع. وبعض الدول المغاربية القديمة كالدولة الرستمية والفاطمية، وبعض الشخصيات التاريخية كشخصية الأمير عبد القادر ومراحل تاريخية أخرى هامة في تاريخ الجزائر الحديث كعهد التواجد التركي ومرحلة الاستعمار الفرنسي، وتأرجح التاريخ بين شخصيات أخرى تاريخية من الشعراء والمغنيين والمتصوفة.

والواضح من خلال هذا التمثيل التاريخي في الرواية أنّ التاريخ قد "استهوى الطاهر وطار فكان اللاز والشمعة والدهاليز تصويرا واقعيا لمرحلتين في التاريخ الوطني"[1].

فقد تفنن في طرق توظيف وتأويل الحادثة التاريخية ليحيل على واقع تكسرت فيه كل القيم وتحول من عالم مضيء إلى دهليز كبير تتفرغ منه دهاليز أغرقت الجزائر في ظلمتها وكآبتها و مآسيها أكثر من عشر سنوات حيث يقول الروائي في مقطع سردي "كانت السماء تسود يد كبرى تلتقط النجوم واحدة فواحدة فتضعها في البحر فتنطفئ بينما الأرض تستطيل وتتجول إلى ثعبان في طول مجرة يدخل جوفها وينفث السلم لتهوى في فراغ يشبه دهليزا لا الأول ولا آخر له ولا شمعة تضيئه..."[2].

ويتجلى التاريخ في رواية ذاكرة الجسد كمادة أساسية بين الذاكرة التي تعود إلى التاريخ الوطني الذي يُقرأ له الحاضر وبين الجسد الوطن الذي تتصدع فيه الثوابت ويغيب فيه الحاضر والمستقبل. التاريخ في هذا العمل الروائي يُسترجع على لسان السارد

1- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص 174.

2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 205.

من حياة شخصية عاشت الثورة وتشعبت من ماء الحياة الذي وهبه هذا الوطن وفي الحب الخالد تجاهه رغم الأزمات والنكبات والمحن؛ فخالد شخصية رئيسية "يرمز إلى الذاكرة الجماعية ذاكرة زمن حرب التحرير ذاكرة مدنية (قسنطينة) وذاكرة (الجزائر)"[1]. تقول أحلام مستغانمي على لسان خالد "وهكذا جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة، التي استشهد بعد ذلك من أجلها الكثير منهم ومازال بعضهم حتى الآن على قيد الحياة يعيش بتكريم ووجاهة القادة التاريخيين لحرب التحرير..."[2].

وتعتبر رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج محاولة فريدة لقراءة استرجاعية للحادثة التاريخية، عن طريق الجمع بين السيرة والتاريخ، أي تكثيف هذا التاريخ في شخصية واقعية كشخصية الأمير عبد القادر التي تمتلك خصائصا وطباعا ومقومات من جهة ومن جهة أخرى تمثل مرآة حقيقية للتاريخ الجزائري الحديث "وترسم لنا ملحمة استثنائية في تاريخ الإنسانية في العصر الحديث عن شخصيته استثنائية هي أيضا. كما تقدم لنا درسا عميقا في التاريخ وفي الحوار الحضري والديني من خلال وعيني وشخصين متشابهين في نمط التفكير والسلوك وبين حضارتين وثقافيتين غير متكافئتين"[3].

لقد استولت الحادثة التاريخية على الرواية على، وذلك على امتداد 628 صفحة من خلال إعادة تشكيل التاريخ الآني تشكيلا سرديا، وعن طريق محاولة فهم الحادثة الآنية من خلال العودة إلى مكوناتها الموغلة في القدم.

1- رشيدة بن مسعود: سيرة الواقعي والمتخيل في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الأدب المغاربي اليوم، ص 141.

2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص 36.

3- عبد الرحيم العلام: إعادة تمثيل السيرة التاريخية في روايتين مغربيتين "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج و"الإمام" لكمال الخمشيلي، الأدب المغاربي اليوم، ص 115.

وتحاول هذه الرواية إعادة رسم ملامح هذه الشخصية التي مسها التشوية من البعض رسما يراه الكاتب تكريما لشخصية فذة قيل عنها الكثير وحُكم في حقها أحكاما متناقضة في مشهد متخيل يريد به تقريب مالم يشاهد وما لم يسمع من خلوة الأمير بنفسه فيقول في نصه "لم يضف شيئا آخر ولكنه عاد إلى صمته ومسبحته التي لا تغادر يده. ثم أغمض عينيه وانطفأ داخل صحراء العطش والخوف والإبل المحروقة والضياع. نهض الخلفاء والأغوات والقواد ولم يبق بجانبه إلا حرسه الخاص، في تلك الليلة لم ير أهله ونام في المكان الذي مال فيه برأسه على الوسادة الكبيرة إلى الوراء قليلا قل أن ينطفئ على وجه ابن عربي وهو يصرخ في حضرة ابن تيمية: يا سيدي الإمام لقد ضاق المسلك وانطفأت الرؤية انغلقت عليك السبل فدخلت الفتوحات المكية بمفاتيح غير مفاتيح المكاشفة ولهذا خسرت محبة لله ومحبة الناس"[1]. وهو أن وفق أو أخطأ فإننا نراه حسب اعتقادنا أوكل الكتابة مهمة صعبة حملت على عاتقها مسؤولية ليست بالهينة بل قدمت تحت ضغط حساسية التفاصيل المعروضة حولها تحديا كبيرا لصاحبها، إذ هو من جهة مدعو لبث الحياة في مرحلة مقتطعة من ماضي بعيد ومطالب بعدم السقوط في فخ السرد التاريخي للأحداث، وذلك بالحرص على إعادة كتابة هذا التاريخ وفق مقاييس التخييل الجمالية.

1- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008، ص 410.

الفصل الثاني

الإيقاع الروائي في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج

أولا: الفضاء النصي في الرواية

ثانيا: الفضاء المكاني في الرواية

ثالثا: الفضاء الزمني في الرواية

تمهيد :

–الإيقاع الروائي

إن لمصطلح الإيقاع جذورا ومدلولات، حيث تشتق كلمة الإيقاع (*Rythme*) في اللغات الأوروبية من لفظ (*Rythmos*) اليوناني، وهو بدوره مشتق من الفعل (*Rheein*) بمعنى ينساب أو يتدفق"[1].

أما في اللغة العربية فهو مشتق من التوقيع. ففي لسان العرب الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقع الألحان ويبينها..."[2].

كما أنه يراد به المشي السريع، إذا قيل وقع الرجل أي مشى مسرعا مع رفع يديه، ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم ما يوافق الإيقاع من حيث هو حركة تلتزم التكرار والسرعة، والإيقاع لغويا يقصد به اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[3].

ينسب الإيقاع إلى علم الموسيقى حيث يكون مشروطا بالانتظام في الحركة والزمن والصوت ويختص في معالجة المدة الزمنية والنبر.

ويعتبر الإيقاع الموسيقي من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري حيث يشكل بعدا جوهريا في القصيدة، ويضفي عليها بعدا جماليا ودلاليا، لذلك استعارته الدراسات الشعرية منذ القديم كضرورة أساسية في الشعر، بعد تأثير الغناء في موسيقى الشعر

1- فؤاد زكرياء: مع الموسيقى، ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية والهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد، القاهرة، (د.ت)، ص 51.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة "وقع"، دار لسان العرب، بيروت، 1988، ص 242.

3- مجموعة من الكتاب: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية القاهرة، ط 3، 1998، ج 2 ، ص 1023.

التقليدي وبخاصة الغناء العباسي، حيث كان للخليل جهودا في هذا المجال، وقال عنه ابن خلكان أن "معرفته بالإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض"[1].

وقد أفادت الرواية من الإيقاع كذلك، وبصورة تأخذ منه مدلول الحركة والانسجام، إلا أن للإيقاع خارج حدود النص الروائي خاصية شعرية بمفهومه المنتظم في الحركة والزمن، حيث يتمتع النص الشعري بميزات إيقاعية موسيقية تتناسب فيها النبرات والنغمات والموسيقى الداخلية التي هي القيم الصوتية الخفية[2].

أما الإيقاع الروائي فيخالف إلى حد كبير ما يمكن أن ينتج على مستويات الموسيقى والشعر، ول بوجود تقاطع بين الأجناس وتفاعل بعضها مع بعض.

وانطلاقا من كون الإيقاع يقوم على السرعة والحركة، فهو يقوم كذلك على التكرار المنتظم، ويرى "يوجين راسكين" أن هذا التكرار هو موظف لغايات فنية ونفسية وفكرية، في العمل الفني والإيقاع بذلك "يضبط حركة الحدث والمكان والزمان والخط واللون، وينظمها ويكسبها معنى جديدا، بعدا جديدا، أفقا آخر عند كل تكرار، هذا التكرار إذا وظف بدقة وإحكام يشكل إيقاعا منتظما، ليحمل إيحاءاً جديدا ومختلفا، بحسب الأثر الذي يتركه هذا التكرار في كل مرة"[3].

والإيقاع الروائي يتوقف على التكرار وتوقعه في النص "فالنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات وخيبة الظن والمفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، هو الإيقاع... ومن الواضح أنه لا توجد مفاجآت أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع"[4].

1- ينظر شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11، (د.ت)، ص 41.

2- المرجع نفسه، ص 41.

3- أحمد الزغبي: في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان، 1986، ص 6.

4- أحمد الزغبي: في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، ص 192.

وعليه أصبح ترصد الإيقاع عند كل باحث ضرورة بحثية تكشف أهميته في تشكيل بناء الرواية ومعمارها، إذ صار فضله على النثر كفضله على الشعر، فيه يرتقي العمل الروائي إلى درجة جمالية وفنية ويكتسب شعرية الشعر، فضلا على أنه يكشف عن العواطف والانفعالات والرؤى الذاتية والخارجية المتعلقة بالعالم المحيط.

وبناءً على هذا وجدنا من الضروري الوقوف عند الإيقاع واستجلاء حداثة البناء الروائي عند "واسيني الأعرج" من خلال رواية "سيدة المقام"، التي تعد من الروايات الفريدة التي طرق بها باب التجريب، ووضع من خلالها أسس الكتابة الجديدة في مساره الروائي. معتمدين على بعض الاعتبارات النظرية التي تمهد لنا أرضية القراءة والمساءلة والتحليل وصولا إلى الأبعاد الجمالية والفنية والفكرية التي كان يرتضيها الروائي من خلالها.

-الفضاء الروائي:

عرف مصطلح الفضاء اهتماما كبيرا من قبل النقاد الغرب، حيث اعتبر مكونا ضروريا، ومحددا لهوية العمل الروائي، فهو أحد عناصرها الفنية، بل أصبح في بعض الأعمال الراقية يحتوي كل العناصر الروائية وليس عنصرا زائدا في الرواية، "فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل أنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1].

ومن أبرز النقاد الغربيين الذين توسعوا في دراسة الفضاء "غاستون باشلار" الذي ألف كتابا سنة 1957 بعنوان شعرية المكان، وأسس للمصطلح في الدراسات النقدية بما قدمه من جهودات وإيضاحات، حيث تحدث عن المكان الأليف وهو البيت والمكان

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي الغربي، بروج، الدار البيضاء، 1990، ص 33.

المتناهي في الصغر والمكان المتناهي في الكبر وحدد دورها في إسقاط الصور[1]. ورأى أن الإحساس بهما موجود بداخلنا وليس بالضرورة شيء في الخارج.

كما قدم نقاد آخرون المكان في دراساتهم، كـ"ميشال بوتور" -بحوث في الرواية الجديدة- و"ادوين موير" -بناء الرواية- و"روبرت همفري" -تيار الوعي في الرواية الغربية الحديثة- و"ديليك رينيه" و"أرين أوستن" -نظرية الأدب-.

أما ما يتعلق بالاهتمام العربي، فقد عرف النقد جانبا من الاهتمام بهذا المبحث، وأقبل عدد من النقاد على دراسته، بعد ترجمة الكتب المذكورة للعربية، واكتشاف قيمة المكان في بنية الشكل الروائي، حيث اشتغل المترجمون على هذا المفهوم، وفي مقدمتهم غالب هلسا الذي ترجم كتاب غاستون باشلار،و أثار في كتابه المكان في الرواية العربية أسئلة تخص جمالية المكان ضمن الفهم الباشلاري.

كما اهتم الناقد عبد المالك مرتاض بهذا المكون الروائي في دراساته النقدية، وأثار فكرة الحيز في كتابه -ألف ليلة وليلة- وهو يرى أن الحيز أشمل من الفضاء لأن الأشياء التي يشغلها تؤدي دورا هاما في السرد الروائي ويسهم وجودها في التأثير على الأشخاص وأفعالها، أما الفضاء فإنه يتجرد من هذه الأشياء والمميزات، ويكون توظيفه مقابلا للفراغ واللاشيء فيقول "الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، في حين أن الحيز لدينا يتصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والشكل، أما المكان فإننا نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[2].

---

1 - غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1984، ص 33.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص 185.

ومهما يكن الاختلاف الذي أثاره مرتاض حول تحديد المصطلح إلا أن أغلب النقاد العرب يستعملون المكان بدل الفضاء أو الحيز ولو بوجود اتفاق على أن الفضاء أشمل من المكان.

لقد استفاد مرتاض من انجازات غريماس في هذا المجال، حيث يرى أن الحيز هو الشيء المبين المحتوي على عناصر متقطعة، انطلاقا من الامتداد المتصور على أنه بعد كامل ممتلئ ودون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبين من وجهة نظر هندسية خالصة"[1].

وقد استعمل حميد لحميداني مصطلح الفضاء في كتابه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، إلا أن مرتاض يرى أنه كان يقصد به "حيز الصفحة وحروفها وفراغها أو بياضها" في حين يرى لحميداني في الفضاء شساعة لمحتوى المكان فيقول متحدثا عنه " يمكن أن يكون فقط متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[2].

ويوظف حسن بحراوي مصطلح المكان ويرى أنه "عنصر شكلي فاعل في الرواية، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز"[3].

ويرى سمر روحي الفيصل "أن الفضاء أكثر شمولا واتساعا من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق، لابد أن يخلق في ذهن القارئ

2- المرجع نفسه: ص 186.

2- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 20.

امتدادات مكانية أخرى، ومن ثم يصعب القول أن القصد الروائي يتشكل من مكان واحد. وإن بدا ظاهره مغلقا عليه وحده."[1]

ويمكن القول مع تعدد تعريفات المكان ومسمياته، إنه يعد عنصرا ضروريا في تشكيل العمل الروائي، حيث لا يمكننا تصور أحداث رواية، إلا بوجود مكان يتحرك فيه الشخصيات، وتنمو فيه الأحداث وتتشابك، فكل مكونات العمل الروائي تتضافر فيما بينها مشكلة إيقاعا خاصا داخل الفضاء الذي تتم به عمليات التخيل والاستذكار. كما أنَّ مهمة الروائي الضرورية أن يتعامل مع المكان، على أنه فضاء جمالي، مهمته تجسيد رؤى الكاتب ومواقفه، بشكل يكشف الواقع ويدينه فيما يتشابك فيه من ثقافي وسياسي واجتماعي واقتصادي، ولا يمكن التركيز على المكان من حيث هو واقع جغرافي له أبعاده ومميزاته. لأنه مكان تستشيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء. حيث المكان الخارجي يختلف عن المكان في العالم الروائي: "فإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره."[2]

ويرى محمد عزام أن الفضاء الروائي هو: "فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر. وتشكله من الكلمات بجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[3].

توسع مجال الحديث عن الفضاء في الدراسات النقدية ولم يعد منحصرا في إطار النص الروائي. ولكنه تعدى هذا ليشمل الغلاف والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية التي تؤدي دلالتها داخل هذا النص. وعليه يتوجب علينا الوقوف عند هذا النوع من الفضاء

1- سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 256 .
2- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1995، ص 85 .
3- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 71 .

حتى نحصر أطراف الدلالة المعتمدة بين نواحي النص الممتد بدورة في شكل الرواية المادي (الورقي).

أولا: الفضاء النصي في الرواية

أ - العنوان الروائي :

يعد العنوان بالدرجة الأولى علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية وأخرى رمزية، "فهو مقطع لغوي أقل من الجملة، يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين في سياق داخلي وخارج السياق) والعنوان السياقي يكون وحده مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة"[1] حيث يفرض هذا العنوان أعلى فعالية تبق ممكنة تدفع إلى استثمار منجزات التأويل.

ويبرز أثر العنوان في تشكيل الفضاء النصي من خلال تأثيره في عملية التلقي، حيث يشكل "أول لقاء بالقارئ والنص، حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ"[2]، فالعنوان يوجه عملية التلقي، ويؤصل النص الروائي في محيطه الحضاري، فهو المحور الذي يحدد هوية النص[3].

وتدور حوله الدلالات ويعمل كمفتاح أساسي من مفاتيح التأويل التي تساعدنا في فك رموز هذا النص.

يعتبر نص العنوان النص الأول الذي يمارس فعاليته في نص الرواية ويسهم في تحديد مقاصده، حيث يمنحه قيمة دلالية باعتباره مختزلا لمحمولات العمل الكلي[4].

وتتحدد العلاقة بذلك بين النصين في عملية تأثير متبادلة، وتنعكس هذه العلاقة على القارئ الذي يتأثر بدوره بالعنوان أولا، ويفتح أمامه عدة احتمالات وقراءات

1- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب، 1984، ص 89.

2- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، منشورات النادي الثقافي، جدة، ط 1، 1985، ص 263 .

3- ابن حميد رضا: الخطاب الشعري الحديث منذ اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج 51، العدد 2، صيف القاهرة، 1996، ص 100.

4- نفسه.

ومساءلات، قد تلقى الإجابة عنها في النص وقد تحد. وهذا طبعا يتوقف على محمولات الكاتب ومقاصده، ومحمولات النص وتأويلاتها المتعددة. حيث يمارس العنوان تأثيره في موقفنا من النص ويسوقنا إلى احتمالات تأويلية دون غيرها "ذلك أن العناوين التي تخلق النصوص تمثل رسائل مسكوكة، مضمنة بعلامات كثيرة مشعة برؤية العالم، يعلم عليها الطابع الايجابي"[1].

-العنوان في سيدة المقام:

يدخل العنوان في الرواية كنص مواز مع العنوان الفرعي والعناوين الداخلية والمقدمات والملخصات والتنبيهات والتوطئة والتقديم وتحت الصفحات والنهايات، ويدفع هذا العنوان القارئ إلى خوض غمار القراءة، بدافع الإثارة والتشويق، التي تحركه وترغمه على التعرف على سبب تسمية الرواية بسيدة المقام، فمن تكون السيدة وما هو المقام، وهل للعنوان علاقة بأحداث الرواية، علما أن كل هذه التساؤلات ستكون ممكنة عند قراءة نص لروائي كـ« واسيني الأعرج» ، الذي يسعى دائما إلى تجديد متنه الروائي في كل مرة بعتبات متنوعة، يصعب من خلالها فهم التحول الذي يحدثه في عناوين روايته وتشكلاتها من رواية إلى أخرى.

العنوان الرئيسي لم يتكرر في نص الرواية، وتبدو بذلك الرواية منقطعة مع العنوان، إلا أن تخيره للعنوان بهذه الطريقة جاء كما يبدو، من أجل إغراء القارئ ودفعه بدافع الفضول للغوص في عالمه الروائي والإبحار فيه، فالعنوان كما يبدو علامة بصرية تمارس تأثيرها وفاعليتها لأسره وإغوائه.

يتفرع العنوان إلى مضاف ومضاف إليه، يشكل المضاف جزءا أساسيا في الرواية، وهو السيدة. وللسيدة دلالة والحاء بعيدا فهو يحيل على رسم المرأة الراقية، بثقافتها ومكانتها وكبريائها ومقامتها ويحيل على اسم البطلة مريم الجميلة التي تعيش

1- حميد حمداوي: السيميو طيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، ع 3، 1997، ص 100.

محنتها الكبرى وترفض الاستسلام لليأس والخضوع، وهي كونها امرأة عالية المقام سيدة بكل التفاصيل، تحيل إلى مريم البتول، السيدة التي قاومت وعانت لوحدها مخاض الولادة ومجابهة قومها الجاهلين وحيدة وهذا ما يجعل العنوان مضمنا بعلامات وإيحاءات، وهو ما يبرز أيضا تعلق العنوان بالمتن السردي عن تقصد واحترافية.

والمقام في العنوان يحيل هو الأخر إلى المكان من جهة والمقطع الموسيقي من جهة أخرى، فمريم متعلقة بالمكان سيدة فيه باختلافها وحركتها ونبضها فيه، وهي كذلك راقصة باليه تجري الموسيقى في عروقها ويسيطر الرقص بإيقاعاته الكلاسيكية على كيانها.

-العنوان الفرعي:

ويرد في الرواية كأنه عنوان شارح ساند للعنوان المركزي، حيث يلجأ الروائي من خلاله إلى المضاعفة من قوة العنوان المركزي، يقربه من مرحلة الاستواء والتكامل[1].

يتكون العنوان الفرعي في سيدة المقام من ثلاث وحدات دالة:

مرثيات – اليوم - الحزين، وكلها تشير إلى هبوط نحو الانكسار والفاجعة والألم، حيث تلخص هذه الوحدات رثاء الحلم المغتال في يوم، بدأت فيه لرحلة نحو الموت ببطء قاتل هو يوم الجمعة الحزين بداية مأساة مريم البطلة.

العناوين الفرعية: تنقسم في الرواية إلى ثلاثة أقسام، تشكل كلها العناوين الكاملة والبالغة إحدى عشر عنوانا، وتتركب العناوين كلها من جزأين:

1- محمد صابر عبيد: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، قراءة سيميائية في رواية المصباح الأزرق لحنا مينة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 434، حزيران 2007، ص 180

- **القسم الأول:** تتركب فيه العناوين من مضاف ومضاف إليه وهي كالآتي (مكاشفات المكان، ظلال المدينة، فتنة البربرية، حنين الطفولة، محنة الاغتصاب).
- **القسم الثاني:** تجمع العناوين بين الصفة والموصوف وهي كالآتي (الجمعة الحزين، الجنون العظيم، البحر المنسي).
- **القسم الثالث:** يعود الكاتب إلى التركيب الإضافي في حراس النوايا وإغفاءات الموت ونهاية المطاف.

تتوزع العناوين في الرواية متراصة بانتظام عبر الأقسام الثلاثة، ليحمل كل قسم حيثيات دلالية خاصة به.

القسم الأول:

يبدأ القسم الأول من نهاية رحلة مريم في مكايدتها للشقاء، الذي سببته الرصاصة المشؤومة التي سكنت رأسها وأبقتها معلقة بين الحياة والموت.

1- مكاشفات المكان: يقوم هذا الفصل باستباق الأحداث وذلك يعرضها من نهايتها، والمكاشفة في العنوان مستعارة من حقل دلالي آخر، فهي في الغالب من هبات الصوفي الذي يشتغل بالمناجاة قصد استكشاف أسرار الخالق والعلم الإلهي في أمور الدنيا والآخرة وملكوت السماوات والأرض[1] والمكاشفة بذلك غوص في دواخل الذات، ومكاشفة المكان إستفراغٌ للأسرار في لحظة إصغاء يغلفه الصمت والحزن.

والمكاشفة هنا استباق لما سيحدث في النهاية، وكأنما الرواية بدأت بنهاية وانتهت بنهاية النهاية، فالمكان مكشوف على هوامش استذكارية لا محدودة، يتميز بها المتن الروائي من أوله إلى آخره "قالت الكلمة الأخيرة، وهي تحاول أن تضغط على شفتها،

1-أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج3، ص 65-66، عن الموقع الإلكتروني www.ketabpedia.com.

وتخبئ ابتسامتها المنهكة، آه مريم... لم أكن أعلم أن هذا اليوم سيأتي، كلمة انزلقت في لحظة واحدة فقط، يتعطل فيها فكرك"[1].

2- ظلال المدينة: ترمز الظلال إلى الكآبة والطمس والاغتراب في مدينة ألفها الناس ولكنها غيرت ملامحها، وكشفت عن وجه آخر رسمهُ المتطرفون: "مدينتها شُرقت مثلما تشرق النجوم، أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض، الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل..."[2].

3- فتنة البربرية: الفتنة هي الإغراء والإغواء واستمالة القلوب والبربرية توحي بامرأة متهورة، مجازفة، لا تعرف تصرفاتها حدودا أو اعتبارات.

يرتبط العنوان بالمتن، من خلال مريم المرأة الفاتنة المتمردة كما يراها السارد تتجاوز المحظور، في قناعاتها حول الحب والرقص وطريقة العيش "...مناوشة في كل شيء، ورائعة في الحماقات... عنيدة أنت يا مريم، لا تريدين أن يناقشك أحد في يقينك، في حبك، عندما تحبين، تصلين إلى درجة الغرابة والموت..."[3].

4- حنين الطفولة: يرتحل السارد بالقارئ بعيدا إلى الوراء إلى عهد الطفولة والصبا بعدما وصلت الأحداث تصاعديا إلى الظلمة والقتامة، وهو هروب من واقع فضيع إلى واقع أقل فضاعة، حيث الأمل والحلم، كان مازال ممكنا وهذا الارتداد إلى الماضي هو محاولة لعرض ماضي مريم المليء بالغموض، وإشارة إلى هويتها المفقودة بين أب ميت وآخر حي منهك وبائس:" لكن أنا مريم المهبولة بنت من...؟؟ أنت بنت الخرافة كآبة من الضوء، شعاع من الحزن"[4].

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 9.
2- المصدر نفسه: ص33.
3- المصدر نفسه: ص 59.
4- سيدة المقام، ص 85.

5- محنة الاغتصاب: تحيل المحنة إلى المأساة والأزمة التي تولدت عند مريم بعد ما تعرضت للاغتصاب، من قبل زوجها، وتبدل نظرتها للزواج، حيث صارت نظرة احتقار وكراهية، والاغتصاب مرادف للغدر والإكراه والعنف والغلظة يحيل إلى معاني القسوة والوحشية التي عانت منها مريم، وولّدت لديها هذه المحنة. "يبدو لي أن الزواج في هذه المدينة هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا، مثلما تكبر فضاءات عيوننا..."[1].

القسم الثاني:

1 -**الجمعة الحزين:** يشكل الجمعة وحدة زمانية تاريخية، مهمة في مسار ومعمار الرواية، حيث الجمعة التي يريدها الكاتب بالذات بمدلولها الديني، من الأيام المباركة السعيدة التي يحتفي بها الجزائريون كغيرهم من المسلمين، إلا أن الحزن كان لصيقا بها منذ أحداث أكتوبر، عندما أطلق هذا اليوم عند مريم العد التنازلي لأيامها الحزينة بفعل الرصاصة التي اخترقت جسدها "ملعون الجمعة الحزين، ملعون ذلك اليوم، لأنه في لحظة من اللحظات سيحرمني منك بفضاعة، كان مؤديا ذلك الخريف الغاضب"[2].

2 -**الجنون العظيم:** ينبثق الجنون الواعي من شخصية مريم العنيدة التي تصر على أن ترقص رقصتها الأخيرة، رقصة الموت حينما أدت باليه شهرزاد، لرمسكي كورسكوف وأدت هذه الرقصة بشدة الحركة فيها إلى تحريك الرصاصة في رأسها ودخولها في غيبوبة الموت "خفت عليك أيتها المجنونة، لكن لساني اندفن في حلقي مثل الحجرة الثقيلة وبدا لي كلاما ضعيفا أمام مشاهد الجنون والقيامة..."[3].

1- المصدر نفسه، ص 101.

2- سيدة المقام: ص 145.

3- المصدر نفسه: ص 186.

3 -**البحر المنسي**: يعتبر البحر علامة أخرى في المتن السردي، توحي بالاتساع الذي يهب مجالا تهرب إليه القلوب الموجعة والمفجوعة، تعتصر فيه الحزن وتلقيه في هذا المجال الواسع واللامحدود. والبحر وإن كان في الرواية مفجوعا، هاربا من زحف المدينة، فاقدا لمعالم الحياة الرومانسية إلا أنه كاتم لأسرار الناس في لحظات استفراغ الآلام "تستنشق ملء صدرها الأنسام القادمة من بعد سحيق ثم تبحث عن مكانها داخل معطفي الخشن، وتسير تسير... هل يعقل أن يسرق البحر؟، البحر أكبر، قد تمنع من رؤيته، لكن لا أحد يستطيع احتكاره أو يحرم من رؤيته ولوفي الحلم"[1].

القسم الثالث

تعبر العناوين في هذا القسم على انهيار البنية الفكرية والاجتماعية للمجتمع الجزائري، وانهيار اليومي وغرقه في الضياع والموت بعد موت الحلم وفرحة الوطن.

1 -حراس النوايا: يتألف العنوان من وحدتين، تمثل الأولى الحماية والرعاية وتوفير الأمن، والثانية إلى حسن المقصد والنية التي لا تحركها غاية خبيثة، ويعكس العنوان مضمون الفصل ولو بوجود تعارض بينهما، وكأن في هذا التعارض سخرية مقصودة من قبل الكاتب لهؤلاء الأصوليون الذين يراهم يوجهون خطاباتهم الدموية تحت مظلة الدين والهداية، والنية الحسنة "بل صار مألوفا أن حراس النوايا لا يتدخلون عادة بعنف، إلا عندما يكون الرجل مصحوبا بامرأة، أو يشمون رائحة الأجساد التي تعيش لحظة عنفوان شائقة، من صفاتهم أنهم يقرؤون في عينيك ما تفكر به، ولا يهم إنك إن صحيحا أو غير صحيح، المهم أنهم فكروا أنك على خطأ، فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة عندما يكفرونك"[2].

1- المصدر نفسه: ص 200.

2- سيدة المقام: ص 220.

2 - إغفاءات الموت: يحيل العنوان على اقتراب النهاية، وعلى صراع مريم مع الموت الذي أصبح قدومه حقيقة مؤكدة، فالإغفاءات هي لحظات فاصلة بين الحياة والحلم وبين الموت والحزن الأزلي، وهي كذلك لحظات تزور مريم وهي لا تزال تصر على الحياة، تسمع صوت أستاذها وهو يقرأ لها آخر ما كتبه في روايته وموسيقى شهرزاد "لم تتكلم عندما انتبهت لها، كانت تعض على شفتها السفلى بقوة، حاولت أن أنهض لأنادي صديقي الفلسطيني، ولكنها ضغطت علي وأومأت لي بعينها بضرورة المواصلة وعدم التوقف، إلا إذا رفعت يديها، شيء ما كان يؤذيني في قلبي، وأنا أستعيد اللحظات التي مضت دقيقة دقيقة، كنت أعيش الحالة بكثير من الرعب، القطعة الموسيقية في بدايتها بأنينها المعتاد، وكان علي أن أواصل حتى النهاية"[1].

3 - نهايات المطاف: المطاف هو رحلة مريم منذ الجمعة الحزين وحتى يوم مغادرتها الحياة بمستشفى مصطفى باشا، لكن النهاية ليست واحدة ولكنها نهايات كثيرة،تنجم عن نهاية مطاف مريم، فهي نهاية الوطن المذبوح وبداية التشتت والتشظي، ونهاية مطاف الأستاذ بعدما عاش هول الفاجعة والاستسلام، وبعدما هوى جسده من أعلى جسر تليملي، وتبعثرت الرواية بلا نهاية "جسدي يتدحرج في الهواء، أقبض على المقابض الحديدية بقوة، أكز على أسناني، أرفض أن أرى الهوة مرة أخرى، أغمض عيني ليكف، أفتح كفي على سعتها، وفي أذني بقايا بحة الشيخ غفور الحزينة..."[2].

ب ـ غلاف الرواية

يعتبر الغلاف جزءا من خطاب الرواية، ولبنة مهمة في تشكيل المتن السردي، يرى جينيت أن الغلاف هو كغيره من عتبات النص، وهو نص موازي "يضع به النص

1- المصدر نفسه: ص 255.

2- سيدة المقام: ص 283.

من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه،وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"[1].

يشمل الغلاف كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للرواية، كالتركيز على الصورة وخط العنوان المركزي والفرعي وحجمه، والألوان المستعملة في الصورة أو الشكل، وهي عتبات ضرورية من حيث قيمها الإبلاغية والبلاغية" ولعلى ولوج النص قد يكون مشروطا بالمرور عليها، لكي يستدل لها في رحلة القارئ عبر المتن الكتابي، عن طريق المعايشة العميقة لهذه العتبات..."[2].

ويتقصد الروائي تخير صورة تثير انتباه وفضول القارئ، وتدفعه إلى معرفة العلاقة بينهما وبين المتن الروائي، وتحدث الإثارة من الصور التي لها جاذبية بصرية، ويظهر أن جذب الانتباه وإثارة الاهتمام هما من شروط تصميم الغلاف الذي يستوجب تصميمه التناسب والمرونة البصرية، لتحقيق أفضل تمركز بصري بفضل الأشكال والصور والألوان.

والصورة المصاحبة لغلاف رواية سيدة المقام هي لامرأة شرقية، يبدو من ملامحها ولباسها وطريقة جلوسها في مجلسها أنها امرأة ذات جاه ومال وغنى، ويتصل مصدر الصورة في الصفحة الثانية منذ الغلاف في آخر الرواية، حيث ترد العبارة التالية: "الغلاف أوداليسك لج كورتيس" والأوداليسك نوع من اللوحات التي تعبر في أصحابها عن سحر الشرق والانبهار به وموضوعها واحد يتكرر هو المرأة الجارية في قصر السلطان أو الحرم، كما ورد في معجم (Hachette)[3].

1- Gérard Genette : Poétique, Ed. Seuil, Paris 1987, p. 6.

2- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط2، 1989، ص 114.

3 - Dictionnaire Hachette : Edition 2006, p. 1142.

توحي نظرات المرأة الجالسة بدلال وأنوثة إلى جمال المرأة الشرقية السمراء وهي في مجلسها متوجة كملكة في مملكتها ويبدو الحزن في نظراتها، وقد كتب في أعلى الصورة اسم المؤلف بخط أندلسي أسود بارز، وتحت الصورة عنوان الرواية، بالخط نفسه وكتب تحته مباشرة عبارة 'رواية' ليحدد جنس العمل الأدبي. وفي الصورة ونوع الخط ارتحال نح الماضي، يريد به الكاتب العودة إلى التاريخ والحفر في أغواره، ولعل اللون الأسود في الغلاف يدل على الحزن والأسود أما الألوان الأخرى داخل الإطار الذي يؤطر الصورة، فهي نفسها ألوان الإطار التي تتباين بين البرتقالي الفاتح والأبيض والأسود والرمادي.

وللألوان دلالات رمزية وإيحائية، حيث تجلس المرأة على بساط برتقالي وتضع وشاحا ملفوفا بنفس اللون وتتكئ على متكئ يشبهه.

ويظهر أن في اللون البرتقالي دلالة على النشاط والقوة والدفء والحرارة، وفي لون الرداء الأبيض والطوق الأسود تناقض تحيل على الحياة التي تتلبسها، والموت الذي يطوقها، أما الوشاح الذي تضعه على رأسها فهو رمادي، مزيج بين الأسود والأبيض حيث تتصارع الحياة والموت في رأس سيدة المقام.

وترمز الألوان الموجودة في الإطار الذي يحوي صورة المرأة والتي هي نفسها الألوان الموجودة في الصورة إلى التناقضات والصراعات التي تحوم حول هذه المرأة والتي تتحكم في مصيرها وتحرك خطاها نحو مستقبل معلوم وقصير الأفق.

ثانيا: الفضاء المكاني في الرواية

تشتغل الرواية على فضاء المدينة، التي أخذت مساحة كبيرة في العناوين الفرعية وفي المتن الروائي، حيث تبدأ الرواية لمكاشفات المكان. تسرد المدينة اعترافات اليوم الحزين الذي سرق أحلام مريم في مكان تعشقه ويعشقها وتلازمه ويلازمها عبر مسار الرواية الحكائي وتصبح المدينة المنكسرة في سيدة المقام محور البنيات الأخرى المستغلة لمعمار الرواية وهندستها.

أ - الفضاء المركزي

- المدينة:

المدينة من خلال ذكر التفاصيل حولها هي الجزائر العاصمة، المدينة النموذج للمدن الجزائرية الأخرى في التصدع والتمزق والضياع، وهي المكان الرئيسي الذي تبرز فيه الأماكن الثانوية المرتبطة بالأحداث التي تدور حول مريم راقصة الباليه والأستاذ، وعلاقة الحب التي تجمع بينهما مع الأشياء الأخرى المشتركة في هذه المدينة.

ويلخص هذا المكان في الرواية صورة المدينة الجزائرية المنكسرة والمشوهة بقدوم حراس النوايا وتبدل قيمها وملامحها، وتغير مواقف وأفكار قاطنيها فقد أكسبها التحول السلبي معالم جديدة غريبة عنها وتبدو المدينة كمريم "لها إيقاع إعجازي مستحيل، فهي متوحشة شرسة كالجحيم وألفية عطوفة كالجنة، تكبر على كيانها، مفزمة كائناتها، عظمتها لا تدرك إلا في أجزائها، وتطورها لا ينمو إلا في تناقضها"[1].

يتزامن الحديث عن المدينة ومريم في كثير من المقاطع ليشير إلى التماهي والحلول الذي يطبع العلاقة بينهما، فمريم هي الحلم والأمل الذي كان يزين وجه هذه المدينة "كانت مريم وكانت الدنيا وردة هذه المدينة وحلمها"[2]، لكنه سرعان ما يتحول

1 - أمير تاج السر: ضغط الكتابة وسكرها، أفق التحولات في الرواية العربي، ص 76.

2 - سيدة المقام: ص 5.

الحكي إلى سوداوية العلاقة التي أصبحت تجمع بينهما عندما تخلت المدينة عن مريم يوم وتركتها تعاني ألم الرصاصة وتفقد الشعور بالانتماء وتصير حالة حيادية فاقدة للهوية.

ويؤدي هذا المكان دورا في تكثيف الحصار الذاتي، عندما يتماهى مع الآخر، ويمارس عنفا مضاعفا على الذاكرة والفعل، وفي هذه الحالة فإنه يبدأ في التلاشي تدريجيا، مخليا مكانه لشعور صادم بالفراغ والعقم"[1].

ويجسد المقطع السردي الآتي هذا الشعور في قول السارد: "لكنها فجأة سقطت في تعداد الأشياء الثمينة التي ظلت مدة طويلة تعتز بها البنايات والشوارع وقاعات المسرح وصالات الرقص والحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة"[2].

يعتبر فضاء المدينة مكانا محوريا يمتلك إحالات سياسية واجتماعية يفصح عنها بطريقة مباشرة عن طريق الوصف والسرد.

يمتلك هذا الفضاء دلالته السيميائية وقدرته على تشكيل فضاءين متناقضين، فضاء للحرية والتمرد والثورة، وفضاء للتخاذل والسكوت والقهر والقمع، حيث تتنازع الأطراف على السيطرة على المكان، وتتحول الملكية القهرية لحراس النوايا والملكية الافتراضية لمريم والأستاذ وغيرهم من الراقصين الذين يفترض امتلاكهم حق المكان والتنقل فيه واستثمار القيم التي يؤمنون بها ورفض من لا يتناسب مع هذه القيم.

والظاهر من خلال وصف المكان وحركية المُلاك الجُدد أن مريم والأستاذ يجدان صعوبة في التأقلم مع هذا التحول في الملكية، ومع الإحساس بالاغتراب والوحشة بعدما كانت المدينة لهم، وكانوا جزءا منها يقول السارد عن هذه المدينة وهذا الانقسام: " هي

1- شرف الدين ماجدولين: الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، الأدب المغاربي اليوم، ص 210.

2- سيدة المقام: ص 5-6.

المدينة الآن تُسرّب من بين أصابعنا كحبات رمل، تستبيحها أقدام القتلة، منقسمة إلى قسمين..."[1].

ويقول في مقطع آخر، وهو يصور استحواذ حراس النوايا على المدينة بكاملها، وهم ينشرون الخراب ويأتون على الأخضر واليابس "سحر ما ينقص هذه المدن التي لم تبق فيها إلا البنايات التي بدأت تفقد رونقها وتتساقط كل الأشياء والتحف التي كانت تزين ساحاتها ومداخلها، كل شيء يباد بهدوء وطمأنينة، يقرأ في العيون الكلمات التي صارت من عادات المدينة « ***Silence, on tue*** »[2] .

فالفضاء المكاني ببنيته وشكله ومكوناته يشير بشكل أو بآخر إلى كثير من الأبعاد الرمزية للشخصيات التي تتحرك وتتفاعل في هذا المكان (المدينة)، فمريم وأستاذها شخصيتان تمثلان الوجه الآخر التفكير والعيش والحلم في المجتمع الجزائري الذي يسطر عليه في تلك الفترة الرعب والخوف والانقياد تحت الضغط والإكراه، إلى سلطة حراس النوايا هي الجهة المعارضة التي تفصل الموت على الرضوخ لأفكار الغير، أما الشخصيات التي مثلت حراس النوايا فهي لم تظهر بسماتها الشخصية إلا بما يحيل إلى أولئك المتطرفين من سمات في اللباس والشكل ولغة التوجه الفكري والديني، وتحيل هذه السمات وهذا الوصف إلى جانب من السخرية والتقزيم والتبشيع، التي سخرها الروائي لإعطاء صورة بغيضة مرتسمة في ذهنه انطلاقا من موقفه العدائي لهؤلاء الأصوليين، ويظهر ذلك في مقطعين اثنين يمثلان هذه الأبعاد، يقول السارد: " أشعر في هذه المدينة بالتصحر السريع، ولا تحتاج إلا إلى قليل من الفرح لكي تحب وتحب بعنف وعنفوان، تصور... كان النحاتون والرسامون والموسيقيون يفدون إلى هذه البلاد من بعد سحيق... عجيب منذ مدة والبلاد تعيش حالة طوارئ ثقافية، إنه الريف الذي يبدأ يزحف بكل

1- سيدة المقام: ص 34.

2- المصدر نفسه: ص 43.

استيائه وغموضه وحقده وفرحه المحدود، أنت تعود إلى الموت، مثل موت يعود إلى مدافئه الأولى..."[1].

يؤدي الفضاء من خلال هذه المقطوعة وغيرها دورا مهما في حياة البطل (مريم، الأستاذ) حيث تلاحظ مدى براعة "واسيني الأعرج" في تحديد مهمات الفضاء ودوره على المستوى النفسي والتأملي والإنساني، فمن خلال الفضاء يتأمل البطلان مدينتهم المفجوعة، ويراقبانها بحسرة وألم "لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا، تموت مثل ريف قديم ويتحول إلى قرية صغيرة، يتهاوى مثل الورق اليابس كل شيء بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، الناس..."[2].

تظهر الشخصية الروائية في فضاء المدينة الرمزي والجمالي والإيديولوجي بوعيها وطموحها ورؤيتها للحياة والعالم من خلال وجهة نظرها يحدث فيها تأثيرا كما تفعل هي بعد اختراقه، حيث يصبح تابعا لها، خاضعا لأفعالها ومواقفها ومن خلال هذا المنظور الذي تتخذ من خلال هذا المنظور الذي تتخذه الشخصية، تتحدد وطبوغرافية هذا المكان وتحق دلالته "الشوارع بدأت تتثاقل بالأوساخ والأحوال، وجمالها يغيب تحت كثافة دخان المصانع الصغيرة التي نبتت في الحارات كالفطر"[3].

يتحول المكان في سيدة المقام إلى عنصر فاعل من خلال الاختراق ومن خلال زاوية محدودة تخدم الإطار العام للرواية، ويعتمد الروائي في الرواية على الوصف، باعتباره وسيلة أساسية يستعين بها الروائي لتصوير المكان فنيا بواسطة اللغة، وذلك بذكر التفاصيل الصغيرة للمكان حتى يوهم القارئ بواقعية المكان "إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم

1- سيدة المقام: ص 158.

2- المصدر نفسه: ص 33

3- المصدر نفسه: ص 41.

الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع"[1] ويمثل المقطع هذا الإيهام، حيث يقول السارد "وسط كل هذا الفضاء الموجود، لا نجد شرطيا ما عدا قوات التدخل السريع التي أغلقت الساحات في وسط المدينة، والنفق الجامعي، ومدخل ديدوش مراد وشاراس وطوقت الساحات الكبرى، ساحة أول ماي ساحة الشهداء وبوّابات البحر وفتحت على الجموع الممتدة القنابل المسيلة للدموع"[2].

وتعد الحركة في المكان في الرواية مميزا له وسمة من سماته، حيث أن طبيعة الشخصيات البطلة في الرواية تستدعي الحركة والانتقال وعدم السكون، فمريم راقصة الباليه تحدث في المكان حركة بفعل مهنتها وانتقالها بين المسرح وقاعة المدرسة وبيتها وبيت الأستاذ، حيث تحيل الحركة في المكان إلى التمسك بالحياة والرفض والتمرد في المدينة التي أصبحت تمارس كل الضغوط على ساكنيها.

وقد أصبحت الحركة في المكان ضرورة توضح رفض الكاتب للسكون والثبات، لأنه يوحي بالانقياد والانهزامية التي رفضها بطلاه (مريم والأستاذ) ويشكل مؤقت لأنهم سرعان ما استسلموا لليأس ووطأة المكان عليهم "فالمكان بدون حركة لا يصبح مكان وإنما قطعة أرض فضاء، فالذي يعطي المكان حياته هي الحركة، والمكان هو تلك البقعة من الأرض الذي يمكن للإنسان على الأرض أن يجعله مكانا قادرا على الحياة على الأرض"[3]، وتظهر الحركة من خلال المقطع التالي "تتمايل مريم مثل ورق البلاطان، تدور كالنحلة، شعرها الأسيوي الميال نحو زرقة مشعة الطويل ينحل ويتبعثر في الفضاءات مشكلا ظل دائرة عملاقة أصبح قزحيا تحت الأنوار المنكسرة"[4].

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 81.

2- سيدة المقام: ص 147.

3- عبد الله أبو الهيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 01، 2005، ص 25.

4- سيدة المقام: ص 172.

تتخذ الشخصيات موقفا من الفضاء الذي لم يعد ملكا لهم، تحولت نظرتهم إليها إلى نظرة سلبية عدائية "فالمدينة وحش خرافي يتكون ويبهر حتى يسحر الناس، ويفقدهم وجودهم فليس في المدينة إلا الضياع"[1].

وتعكس مميزات المدينة علاقة التنافر والتأزم من بداية الرواية إلى نهايتها، حيث ينشأ الفضاء في هذه الرواية من مواقف مريم وأستاذها وبعض الشخصيات التي آذتها المدينة "من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات من طرف الراوي، بوصفه كاتبا مشخصا وتخييلا أساسا، ومن خلال اللغة ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي تحتويها، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة"[2].

تطرح مريم موقفها من المدينة التي أحبتها وألفتها فتقول: "طفلة ريفية مغمضة العينين، كنت لست ابنة هذه المدينة، ولكنني أحببتها"[3].

وقد تغيرت نظرتها إليها وباتت تشعر بالغربة والتيه، وتحكي عنها بلغة ملؤها التشاؤم والحزن والظلم فتقول في إحدى المقاطع: " منذ ذلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسين شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا، تموت مثل ريف قديم، وتتحول إلى قرية صغيرة، تتهاوى مثل الورق اليابس، كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، الناس"[4].

1- محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، العدد 143، ربيع الآخر 1410 نوفمبر/تشرين الثاني 1989، الكويت، ص 181.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

3- سيدة المقام: ص 18.

4- المصدر نفسه: ص 33.

وللأستاذ موقف من هذه المدينة التي أخذت منه مريم، وأخذت معها كل جميل، وحتى أنها أخذت معها الرغبة في الحياة يقول: "أنت لا شيء في هذا الفضاء المؤكسد، حراس النوايا كانوا محقين عندما قالوا لك يكفي من الفستي (الكذب) أستاذ الزفت..."[1].

لقد بث هذا المكان في مريم وأستاذها روح الانهزام وانعدام الثقة في النفس والتراجع، وتركه للقادمين الجدد الذين "يخافون مع سكان المدينة من القيامة، جاءوا لكل شيء بكتبهم وأوامرهم ومخاوفهم وحتى لون بارودهم (...) الله يحفظ عندما يتحكم حراس النوايا في المدينة، سيحرقون الميت والحي فيها..."[2].

ب -الأماكن الجزئية:

تشتمل الرواية على أماكن أخرى جزئية تتشكل فيما بينها لتكون المكان الرئيسي، ولكنها تتفاوت في أدوارها ووظائفها الدلالية، تعتبر هذه الأماكن، أماكن عبور الشخصيات الرئيسية في الرواية، إلا أنها تؤثر في الشخصية ومواقفها، وترسم خط سيرها فيها الرواية، وهي كونها فضاءات أصغر فهي تحمل دلالات معينة وفق السياق النصي، أول ِنَقُل وحدات فضائية صغرى، تتفاعل وتتعالق وظيفيا وعضويا مع العناصر المكانية للسرد كالشخصية والزمن والأماكن الجزئية نوعان:

1 -أماكن مفتوحة

الشارع: وهو فضاء وظيفي فعلي تجري فوقه الوقائع والأحداث وتتصارع القيم التي يسعى الكاتب إلى تثبيتها فينا ودلاليا.

شوارع المدينة في الرواية لم تعد هي الشوارع المألوفة بصخبها وضوضائها وعفويتها وفرحها، لقد أصبحت غير آمنة خالية، ووجوه المارة فيها تبدو مرعوبة خائفة

1- سيدة المقام: ص 273.

2- المصدر نفسه: ص 36.

تجري وتلتفت إلى الوراء وترقبا لحدوث شيء مفاجئ "العيون القليلة التي تعبر الممرات والشوارع في هذا الليل مدورة وبليدة خائفة تمشي أو تهرول بسرعة غير عادية من حين لآخر تلتفت وراءها بعد أن تطمئن نفسها"[1].

البحر: البحر فضاء مفتوح يشكل ملاذ مريم والأستاذ المتبقي من الأشياء المفقودة "رأيت البحر يركض هربا من زحف المدينة، والمدينة تمضي ولا تتراجع أبدا، الشوارع من هذا المرتفع تبدو واضحة وطويلة لكن البنايات كلما اقتربت من البحر اشتدت تزاحما..."[2]، يمدهما بالراحة النفسية والانشراح في ضيق الأمكنة التي تحاصرهما، فمريم مفتونة به تغسل وجهها به وكأنها تريد أن تنقيه من الحزن والألم.

يرمز البحر في الرواية بامتداده واتساعه إلى التحرر من القيود، وهو الفضاء الوحيد الآمن مما أصاب المدينة من أمراض وآفات لذلك تخشى مريم عليه أن يسرق أمنه وسحره، يصنع البحر الفرح في اللحظات الكئيبة، فهو الملجأ الذي يسرع إليه المفجوع ليشعر بالانعتاق من مآسيه، ويشكل امتداده أفقا للحلم والانتظار والتغيير.

يتوجه البطلان إلى البحر كل مرة تشتد بهما الأوضاع وتفقد منهم الأشياء الجميلة، عندما طردت أناطوليا وعند ترقبهما لغلق الصالة. والمدينة تواصل قطع الأنفاس بضغطها وتصحرها.

والبحر عموما وحيد مفجوع بسطوة المدينة وجبروتها مفتوح على الدهشة والأسرار والأنسام النقية التي تختلف عن هواء المدينة الفاسد.

جسر تليملي: فضاء مفتوح هو الآخر يربط أسفل المدينة بمرتفعاتها، لكنها مكان النهايات المأساوية والموت في الظلام بعيدا عان أعين الناس.

1- سيدة المقام: ص14

2- المصدر نفسه: ص39.

الجسر الموظف في هذه الرواية يراد به معاني كثيرة، فهو تنبيه للقارئ إلى دوره الذي حُرف في الرواية، لأن الجسر يربط عادة بين جهتين متباعدتين، وهو إن كان من المفروض أن يدل في نسق الرواية إلى دوره في الإعانة في الانتقال من وضع إلى آخر، إلا أنه يحيل إلى مصير المثقف الذي ينتهي به الانتحار.

فوظيفة الجسور في هذه البلاد هي الإعانة على الموت السريع، إنها جسور تبيد الوعي والفكر وتضع حدا للحيرة التي أصابت العقول المثقفة، وهو مكان للتعبير السلبي عن الرفض والاحتجاج ضد اللامبالاة التي يعانيها المثقف، وتعبير كذلك عن العجز الذي أصاب المثقف العربي تجاه ما يحدث وما حدث "كانت هوة الفراغ تزداد عمقا كلما تأملتها أكثر، كم هي مؤلمة درجة الارتطام على الأرض، أوف، وينتهي كل شيء، تذكرت صفته شاعرة المدينة المنسية، هي لم تطرح هذا السؤال مطلقا، ولهذا كان الجنون العظيم أقوى، ليكن لقد آن الأوان لتصفية حسابي مع نفسي، عفوا مريم، لقد كان الألم أفظع..."[1].

جسر تليملي رمز لنهاية الخطاب وانغلاقه، وضياع كل الحكايات قبل أن تنته، وهو فضاء تحرر الذاكرة بالحنين والأوجاع كما يقول السارد" حملت الرواية بين يدي، ورقتها بصعوبة، فصولها تكاد تنتهي، إحدى عشر فصلا، حتى يكون وقع الألم محتملا، كما يمثل فضاء فقدان الهوية وضياعها، عندما يمزق جواز السفر وبطاقة التعريف ويمزق وجوده ويمحوه."عندما بدأت أرجع إلى نفسي كانت كل وثائقي تنام أسفل جسر تليملي، لقد صرت بدون شيء يثبت وجودي أساسا كانت هذه القيامة التي أحياها قد سحبتني من وطني وألغتني..."[2].

1- سيدة المقام: ص 281.

2- سيدة المقام: ص 276.

الريف: يذكر الريف والقرية في الرواية، عندما يعود السارد للسان مريم والأستاذ إلى أيام طفولتها، حيث الذكريات الحلوة والمؤلمة تجمع معا لتشكل ماضي يحلو استذكاره ويعذب استرجاعه وآخر يستحضر بالإكراه في لحظات اليأس والإحباط.

لقد ترك الريف، هذا المكان المنفتح كذلك، في نفسي مريم وأستاذها أثرا بليغا استذكاره بعد دخول المدينة، في كابوسها الأزلي، حيث يُمثل هذا الريف، عودة للمكان النقي النابض بالحياة والأمن والحب الذي افتقدته المدينة. يقول الأستاذ "والريف المستحضر في الرواية هو كذلك فضاء للارتحال والعودة إلى زمن الضياع والانهيار بسبب ضياع الهوية، فمريم تجعل أباها الحقيقي وتضيع بين هوية مفقودة ووضع مفروض قاس.

2 -الأماكن المنغلقة:

المستشفى: المستشفى مكان منغلق، يحيل في الواقع على تجديد الحياة، ومنح السعادة لمن فقدها من المرضى والعاجزين، وهي محطة فاصلة بين الحياة والموت، ففي الرواية يمثل هذا المكان الموت ونهاية الأحلام "بدأت أتأمل حيطان المستشفى، مستشفة مصطفى باشا، عال عال، يبحث عن سماء ضيعت ألوانها الأصلية، الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة..."[1].

في المستشفى وصف دقيق، يريد به السارد تصوير فضاعة المكان بالنسبة إليه، فهو عال بجدرانه الشبيه بجدران السجن، ولون سماءه منعدم وأشجاره اليابسة، تبعث الكآبة والحزن، واتساعه لا يعني للسارد شيء فهو بالرغم من شساعته، يبعث إلى الاختناق والإحساس بالضيق.

1-المصدر نفسه: ص 5.

يعبر السارد عن مشهد احتضار مريم في هذه المستشفى فيقول: "كنت أشعر بحرارة أنفاسها، وهي تنقطع بهدوء وتتباعد شيئا فشيئا، ثم من جديد، تضيق المسافات بشكل غير طبيعي"[1].

هذا المكان لا يبعث للراحة في نفوس قاطنيه من المرض، يثير فيهم الإحساس بالعجز والنهاية المحتومة، رغم تمسكهم بالحياة، فمريم تكره هذا المكان، لأنه يشعرها بالموت التي يسحبها إليه بشدة، وهي تقاومه، متمسكة بالحياة، التي أديرت وتخلت عتها يقول:" أنت تراني الآن وسط هذا الفراش الذي أكرهه، قالت مريم بمسحة حزن عميقة، الدنيا تتعقد، أشعر بالدوار في كل لحظة، لقد صرت أقل من نصف إنسان، لا أتحرك مطلقا، وبعد أيام ربما قعد نهائيا الوضع خطير إني أشم رائحة الموت، مصرة على الحياة، لكن بأي سلاح"[2]. يسمي الكاتب المستشفى، محاولة لتمويه القارئ بواقعية الأحداث.

البيت: يؤدي هذا المكان المنغلق دورا ثانويا في الرواية، لكنه هام في تشكيل الفضاء الروائي، فهو ركن الإنسان الأول في العالم على حد تعبير باشلار[3]، حيث نشعر بالألفة والسكينة والدفء، إذا كان الخارج قاسيا، مقلقا وفوضويا.

وتمثل البيوت سكنا وأمنا، وعودة إلى الذات، بعد صخب المدينة وثقل الخارج، يقول باشلار "وحين تتذكر البيوت والحجرات، فإننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا"[4].

1- سيدة المقام: ص 255.

2 - المصدر نفسه: ص 248.

3- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 31.

4- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 32.

يمثل بيت الأستاذ هذه الألفة، وهذا السكن، والمدينة في السابق عهدها، فهو يرسم ديكورها السابق عندما كانت تحفل بالثقافة والموسيقى والرسم، ويظهر عالم الأستاذ متشكلا في بيته عندما يقول "لا أملك يا مريم سوى هذا الجو الذي خلقته بيدي، الأجور الأحمر الممتلئ، الذي يحيط بأسفل الحائط الداخلي أنا الذي بنيته لأعطي لهذا البيت شيئا مني، لا أستطيع العيش داخل أذواق تفرض علي، في مدينة مكفنة، تموت باكرا، يجد فيه المرء نفسه في حاجة إلى مكان فيه قليل من الفرح والسعادة، أجد بعضا من هذا داخل هذا المنفى الذي اسمه البيت، الموسيقى، الكتب، اللوحات، وبعض التأملات في أعماق الأشياء لا تموت"[1].

أما بيت مريم، فهو بيت مليء بالمعاناة والذكريات الأليمة التي لا تبرحها، كلما أحست بألم الرصاصة وبنسبها الغامض، وبخاصة أن عمها الذي يقاسمها البيت مع أمها هو محور المعاناة الذي يعيشها هذا البيت.

ولم تذكر تفاصيل هذا البيت إلا أن هذا المكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي، فهو مكان مثقل بهموم الماضي وذكرى الأب المفقود قبره، والعم بديل الأب الغارق في عالمه الغامض.

تربط مريم ببيتها علاقة كراهية وسأم، لكثرة المشاكل المدفونة بين حيطانه، فهي تود أن تعود إليه لولا خوفها على أمها المسكينة، "أشياء كثيرة تحدث صعب عليّ حملها وتحملها أحيانا أقول، تقول مريم، يجب أن أترك هذا البيت، كل شيء يسير بشكل معوج لكن صعبت علي أمي المسكينة، ستموت حزنا، مشجبها الذي يعلق عليه متاعبها اليومية"[2].

1- سيدة المقام: ص 71.

2- سيدة المقام: ص 91.

بيت مريم في سيدي بلعباس، جزء من ماضي حزين تستعيده في استذكاراتها البائسة، وبيتها في العاصمة الذي استأجرته لها أناطوليا هو بدوره تملأه المشاكل،بسبب العلاقة المتوترة بين أمها وزوجها.

هناك أماكن أخرى هي للانتقال والعبور، وليس للشخصيات علاقة معها سوى أنها كذلك، كالمقهى أو المطعم، الذي أصبح من الأماكن المحظورة على المرأة بوجه خاص إلا أن مريم، تشغل فيه حيزا تمارس فيه حريتها الكاملة، وتغذي شعورها فيه بالنقص تجاه الرجل، ويظهر هذا من خلال مجادلتها للرجل الملتحي ذي القميص القصير والقبعة الأفغانية، حيث تجاوز الحوار بينهما حدوث النقاش إلى التوبيخ والسخرية من قبل مريم التي حاولت استفزاز هذا الرجل محطمة كل القيود، بجرأة كبيرة، بعدما أستفزها هو الأخر، بعباراته التي أشعرتها بالغضب، ودفعتها للصراخ في وجهه بصوت عال، حتى تفرغ شحنته هائلة من الحقد تجاه المجتمع الذكوري بأسره تقول: "أنت رجل... باش ؟؟ ما معنى أن يكون الرجل رجلا في بلاد فقدت رجولتها؟؟ ما معنى أن تكون المرأة مرأة في بلاد أن يكون فيه المرء أنثى عليه أن يدفع الثمن غاليا شيء مضحك هذه الذكورة..."[1].

ثالثا : الفضاء الزمني في الرواية

أ ـ الزمن الروائي

لقد عجز النقاد والروائيين كغيرهم من الفلاسفة والعلماء في تحديد مفهوم الزمن، إلا أنهم أدركوا قيمة حضوره الدلالي في الرواية، التي أصبحت لا تقوم إلا به، فالرواية "فن تشكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيروغرافية والنفسية"[2]. ولا يملك الروائي إلا أن

1- المصدر نفسه: ص 26.

2- محمد برادة: فضاءات روائية، ص 2.

يكون ممثلا لهذا الزمن الذي يتلبس حياة الفرد ويمنحها الحركة والاستمرارية ويطغى عليها ويحوم حولها بحدوده الوهمية في لحظات تأملها.

ويبقى الزمن في ارتباطه بالإنسان "يتقصى حياته ويتولج في تفاصيلها، بحيث لا يفوته منها شيء... موكل بالوجود نفسه أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره..."[1].

يعمد الروائيون إلى البعثرة المنهجية للزمن متجاوزين خطيته المنطقية التي تبدأ بالماضي ثم الحاضر ثم المستقبل، وتراعي حتمية التاريخ، وقد قام هذا التجاوز في الرواية الجديدة التي كانت "لرفض مفهوم الزمن أو على الأقل، ترفض سلطانه محاولة التملص منه بالعبث به، والنيل منه، والتشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، وتأخيره حيث يجب أن يقدم، بالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد..."[2].

يبقى الزمن في علاقته مع العناصر الأخرى مؤثرا في نسيج الرواية بحقيقته المجردة التي لا تظهر إلا من خلال فعلها في هذه العناصر وتغليفه لها، يجعل من غير الممكن دراسته بمعزل عن تلك العناصر دراسة تجزيئية ليبقى النص الروائي "تركيبة معقدة من قيم الزمن"[3] لا يملك وجودا مستقلا لارتباطه بالحدث الذي ينظمه والمكان الذي يصفه والشخصية التي يؤسس لنحوها نموا داخليا وهذا كله من خلال حركته و"سيلانه وديموميته"[4].

ينقسم الزمن بحسب اتفاق الفلاسفة والنقاد، إلى نوعين اثنين هما: الزمن الكرونولوجي وهو الزمن الطبيعي غير المتناهي الوجود، الذي يسير باتجاه المستقبل

1- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 259.

2- المرجع نفسه، ص 270.

3 - أ. أ. مندولا: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ص 75.

4 - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. 2004، ط 1، ص 20.

سيرا منتظما "كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه بشارع وحيد الاتجاه..."[1]. فالزمن الطبيعي مستقيم من حيث مساره، نستطيع قياسه وحسابه بمقاييس الطبيعة، حيث اليوم والشهر والفصل، أما ما يتصل بإحساسنا وتجاربنا التي تتأثر بفعل الزمن، فهذا ما يمكن أن يطلق عليه بالزمن النفسي أو السيكولوجي.

ويقاس بحسب الحالة الشعورية، لأنه زمن متصل بوعينا وخبرتنا الذاتية، حيث "يتعلق بالزمن الداخلي والمعاناة الفردية لشخصيات الرواية، وهو زمن يحيل منطقه الخاص، يعكس حركة استقبال الحس لعناصر الأشياء الخارجية ورد فعل الذات على ما يقع حولها"[2].

اهتم الروائيون والنقاد بالكشف عن الزمن عبر الخطاب الروائي، واستطاعت الظاهرة الزمنية أن تجذب اهتمامهم بطرق اشتغالها، وكيفيات تمظهرها داخل النصوص الروائية، الذي تحدد طبيعتها وتشكلها.

استطاع الزمن بإهاميته أن يجعل الرواية عالما شبه حقيقي تنعكس فيه الحياة الواقعية بكل تفاصيلها و"هو ما يسميه رولان بارث الإيهام بما هو حقيقي"[3].

ويشير بول ريكور إلى أهمية عنصر الزمن في الرواية، التي يشير قوامها من خلال الزمن الذي يحتويها، لتصبح إنسانيته بتجربتها الزمنية.

فالحبكة التي هي المكون السردي المركزي، ليست سوى تأليفا إبداعيا للزمن يستخرج من تشعب التجارب...،كلا زمنيا موحدا. [4]

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 175

2 - المرجع نفسه: ص 176.

3- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 26.

4- المرجع نفسه، ص 48

ب تركيب الزمن:

يقسم النقاد المعاصرون وعلى رأسهم تودورف الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام:

1- زمن القصة: هو من العالم التخيلي

2- زمن الكتابة والسرد: هو مرتبط بسيرورة التلفظ كما يرى تودوروف (Enonciation)[1] وتتعلق بالمدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث.

3- زمن القراءة: وهو الزمن الضروري الذي يستغرقه القارئ لقراءة النص.[2]

والأزمنة الخارجية ثلاثة أيضا وهي:

ا- زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف[3].

ب- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي[4].

ج- الزمن التاريخي: وهو الذي يظهر في علاقة التخييل بالواقع.

واستطاع جيرار جينات أن يطور نظرية الزمن من خلال دراسة لخصوصية الوعي بالزمن في رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، وخلص إلى أن العمل الروائي أو الحكائي عموما، يشكل من زمنين اثنين "من جهة زمن الشيء المحكي ومن جهة ثانية زمن الحكي، أي أن هناك زمنين، زمن الدال وزمن المدلول[5].

ج ـعلاقات الزمن

ويربط هذين الزمنين علاقات ثلاث تتمثل في: الترتيب الزمني والديمومة أو المدة والتواتر.

1- Ducrot et Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, pp. 400-401.

2- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 23.

3- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 113.

4- المرجع نفسه: ص 113-114

5- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

-أولا: الترتيب الزمني

ينطلق جينيت من هذا المستوى، من خلال اعتبار الحكاية نظاما زمنيا مزدوجا، حيث أن لزمن الحكاية مظهران: مظهر لزمن الأحداث كما وقعت (زمن الحكاية) ويخضع الزمن الثاني لانتظامات الخطاب والقصة، وهو تركيب زمني كاذب لانتظامات الأحداث في الحكي، وهذا يتطلب أنماط المفارقات الزمنية، وهذه المفارقات تبرز أشكال " التنافر بين ترتيب الحكاية وترتيب الحكي التي يتكسر بها الترتيب الزمني"[1]

يظهر في مزيج الأزمنة تنافرا وعدم تطابق في مسارات الأزمنة. من خلال نمطين اثنين هما:

نمط الاسترجاعات من خلال العودة إلى الماضي ونمط الاستباقات في الذهاب نحو المستقبل واستشرافه مع اقترابها وابتعادها عن اللحظة الحاضرة، ويظهر هذين النمطين عدم خطبة المحكي بعدم التلاؤم الذي يسمى اختلالا زمنيا(*anachronies*) .

- الإستباقات

أطلق جينيت على الاستباقات (*Prolepses*) وهي الحديث عن وقائع مبرمجة للشخصية في تواريخ مستبقة ومستقبلية وهذا النوع من المفارقات، يسمى في بعض الدراسات استشراقا، ويعد الحكي فيه أكثر بضمير المتكلم أكثر ملائمة، مما يميز هذا الاستباق، أنه لا يقيني وأنه قادر على تفكيك السائد وإعادة تشكيله وهو بذلك" القفز على فترة معينة بين زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراق مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"[2].

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 1997، ص 49.

2- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 212.

- الاسترجاعات (*analepses*) :

وهو العودة بالحكي إلى حدث وقع، وكان سببا في حدوث حالة هي عليها الشخصية، ولها مخلفاتها في حاضرها ومستقبلها، وهو خاصية حكائية في المقام الأول، وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي"للتعريف بالشخصية وما مر بها من أحداث. أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك.

ويسمي عبد المالك مرتاض الاسترجاع بالارتداد ويعني به: الرجوع في أمر ما أو بالرجوع إلى الوراء جميعا، فهو شامل للحركتين الماضيتين المادية والنفسية." [1]

-ثانيا: المدة أو الديمومة (*durée*)

تصعب المقارنة بين مدة الحكي بمدة الحكاية التي يرويها هذا الحكي، وذلك لصعوبة قياس مدته. لأن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة، والتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص منها الحوار والسرد والتأمل...

ويقترح جينيت بناء على ذلك أربعة مفاهيم وصيغ أساسية هي:

- **المشهد** (*scène*): يعتبر المشهد تفصيلا أو إبطاء للسرد. أي المتابعة الدقيقة والمتصلة لحدث معين، توصف فيه الكلمات والحركات، وتنوع المواضيع والأمكنة التي تنتقل إليها الشخصية، أي طبيعة الفعل الذي قامت به هناك، وفيه يطابق زمن السرد زمن الحكاية. أي أن العلاقة الزمنية في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية.

- **التلخيص** (*résumé*): وهو سرد موجز لأحداث زمن طويل وذلك بتلخيصها، دون الخوض في تفاصيلها، لتعرض في مقاطع وإشارات" حيث يقدم مدة غير محددة من

1- المرجع نفسه، ص 121.

الحكاية ملخصة بشكل يوحي بالسرعة."[1] وفيه يكون زمن القصة قصير بالمقارنة مع زمن الحكاية ويرمز له بالصبغة التالية: زس< زح.

- **الوقفة** (*pause*): عندما يتوقف السارد عن السرد، فإنه يلجأ إلى عملية الوصف التي توقف بدورها حركة العملية السردية، فيصبح زمن الحكاية متوقفا أو مجمدا، وتكون الوقفة وصفية ذات كتابة معطلة، لأنها تستند لتعطيل فاعلية الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء." وذلك بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي. والوصف في هذه الوقفة ضروري لإضافة شيء يكون مفيدا للسرد أو لتقوية الجانب الشعري فلا ننسى بأن الوصف وسيلة وليس هدفا..."[2].

- **الحذف** (*ellipse*): وهو إسقاط جزء من الحكاية أو السكوت عنه،ويعني القفز على مراحل زمنية طويلة أو قصيرة.[3] وفيه يصبح زمن السرد موجود، في حين زمن الكتابة يساوي صفر بالرغم من وقوعه سابقا في الحكاية.

- **التواتر** (*fréquence*): وهو مظهر من مظاهر زمنية، الأثر الأدبي « وهو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية[4]» ، فهو يدرس كل ما يتصل بمعدلات ونسب التكرار التي تتجلى على مستوى الأحداث.

ويرى جينيت في كتابه الأشكال ثلاثة[5] أن هناك ثلاث حالات للتواتر هي:

السرد المفرد والتكراري والمتعدي أو التكراري المتشابه.

1- مجموعة من الكتاب: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، ص 126.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 176.

3- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 156.

4- سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 90.

5 - G. Genette, figures III, coll. Poétique, Ed. Seuil, Paris, 1972, p.145.

د - الزمن في سيدة المقام:

تقوم الرواية على آلية التقطيع والتشظي في الزمن، حيث يغيب التتابع المنطقي للأحداث، ويحضر الزمن النفسي بتشابكاته وتداخل أبعاده، ويعكس هذا التشظي جدل الحاضر مع الماضي بصورة مفتوحة على مستقبل غامض ومبهم.

يظهر الزمن في هذه الرواية متكسرا، متجاوزا التتابع ليبلغ حرية لا نهائية في التشكيل، حيث يمثل التداخل بين الأزمنة وتفتتها." نقلة من عالم تفتت في الأنا، وانتشار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا متناهية، لا تقيدها حدود الشكل، أو تحدها ضرورات التركيب"[1].

ويخلق الكاتب بهذا التلاعب على الزمن، زمنه ليعبر عن رؤيته للحكاية التي يرويها، وإن كان زمن الأحداث في سيدة المقام، زمن الإرهاب في الجزائر والذي بدأ مع أحداث الخامس أكتوبر من سنة 1988. هو الزمن المسيطر عليها، فهو نفسه زمن السرد. إلا أن الاختلاف يكمن في أن زمن السرد غير منتظم، وغير مرتب كما هو في الواقع حيث يظهر التقطع مع بداية الرواية. عندما يشرع الراوي في استفراغ الذاكرة المتشظية بزمنها والأحداث التي تتزاحم فيها. تبدأ الرواية من نهاية الحكاية أي من الماضي القريب جدا، من اللحظة التي توفيت فيها مريم في المستشفى، وخروج الأستاذ منها تائها، لا يعرف مكانا يتجه إليه سوى جسر تلييملي. وتطول المسافة الزمنية في السرد بين المستشفى والجسر، فلا تتطابق مع المسافة الحقيقية لأن الزمن المقطوع زمن لا يتعايش مع صيرورة عقارب الساعة، بل هو زمن عملاق يفجر الزمن الحقيقي، فيطول ولا ينتهي، كما هو ماثل في هذا المقطع السردي " لست أدري من كان يعبر الآخر، أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين، الأصوات تملأ الذاكرة والقلب، صارت لا تعد ولم

1- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص 243.

أعد أملك الطاقة لمعرفتها، كل شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن تعرفوا أني منهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة"[1].

ويسمح الزمن المبرمج في الرواية بالتنقل بين الأزمنة بسهولة، لأنه يملك القدرة على تخطي حدودها، وتجاوز تقسيماتها الخارجية، وذلك من خلال المفارقات الزمنية التي مثلث هذا الارتحال بين الحاضر والماضي ببعديه (القريب والبعيد)، حيث يوسع الكاتب خطابه، بترتيب الأحداث من الماضي إلى الحاضر في اتجاه دائري مغلق، مع الإشارات إلى انغلاق الآفاق المستقبلية فيقول: على لسان السارد: " ماذا بقي منك يا مريم، كثيرا من الحنين وكسر عميق مثل محيط هذا الخراب، الذي يزداد اتساعا يوما بعد يوم، كل الأغاني والأحزان ومشاق الوحدة، صارت تؤدي إليك."[2] فالحكي في مجمله ارتداد إلى الماضي الحزين، وهذيان محبط تمليه الوضعية التي يعيشها الراوي، بعد فقدان حقيقة وجوده.

تمثل الكثير من المقاطع السردية تقنية الاسترجاع، التي عملت على تكسير خطية الزمن واستعادة الماضي بطريقة توهم القارئ بارتداد السرد إلى الوراء كما في هذا المقطع.

" لا أتذكر الآن شيئا سوى الخرخشات وأصوات التكسر وكلمات مريم الأخيرة، قبل أن ينتزع الطبيب الفلسطيني كل الخيوط التي كانت تسحب من أنفها وفمها ورأسها..."[3].

يتكرر تشظي الزمن على امتداد،حكايات أخرى مسترجعة من الماضي من خلال تشظية الكلام وتفكيكه "بالتعويل على توليد حشود من الحكايات الصغرى التي تتعالق فيما بينها وتشكل حشودا"[4].

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 5.

2- سيدة المقام: ص 213.

3- المصدر نفسه: ص 7.

4- محمد لطفي اليوسفي: استكشاف الذات وابتناء ذاكرة المستقبل، ص 84.

وتتوزع هذه الحكايات على شخصيات الرواية وعلى استرجاعات متنوعة، اعتمد عليها السارد بشكل مميز ولافت للنظر حيث نجد استرجاعا يعود بالقارئ إلى أحداث السابع من أكتوبر، يبدو فيه التوثيق التاريخي محاولة لتأكيد واقعية القصة، وذلك من خلال استرجاع قصة مريم مع هذا اليوم الحزين: " الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1988"[1] حيث يعود السارد بالقارئ إلى بداية مأساة مريم وعلة الحكاية التي تتأسس بها الفاجعة وتتنامى في مسار الحكي بين التمسك بالحياة والإقبال على الموت: "إنه تاريخك يا مريم، اليوم الذي شقت دماغك رصاصة. التاريخ الذي يفترض أن يكون فيه يوم موتك ولكنه لم يكن. قال لك الأطباء لا خيار لديك سوى أن تتعايشي معها. وتعايشت مخترقة كل طقوس الحذر. ذلك الزمن بدأ يبتعد بخطى حثيثة"[2].

يتوزع الحكي بزمن الماضي، عبر مساحات استرجاعية طويلة وأخرى قصيرة لتفصيل هذا الحدث، وتثبيته في ذهن القارئ لأهميته في حبكة الرواية الدرامية، ويعود السارد كل مرة إلى الحاضر (زمن السرد) ليذكر هذا القارئ بلحظاته الأخيرة مع مريم، وهي لحظات تشكل البؤرة الزمنية التي تنطلق منها الأزمنة المسترجعة.

تظهر في الحكايات الصغيرة المضمنة في الحكاية المركز والتي يسير الحكي فيها من الحاضر إلى الماضي البعيد إلى الماضي الأبعد وتتداخل هذه الأزمنة لحظة الحكي مع الزمن الحاضر في كل مرة للعودة وتأكيد الفاجعة.

ولهذا التداخل ملفوظات، تدلل عليه، حتى لتكاد ترى أن درجة التشظي وصلت إلى منتهاها، حيث لا يكاد الحديث يبدأ عن المدينة حتى ينتقل إلى مريم ثم السارد ثم حديث آخر عن حراس النوايا. وفي أحيان لا تتجاوز هذه التداخلات وهذا الانتقال في الحكي الصفحة الواحدة.

1- سيدة المقام: ص 6.

2- سيدة المقام: ص 9.

تبدو الاسترجاعات مطولة في القسم الثاني من الرواية. وهي عن المدنية التي استحضرها السارد بلسان مريم حيث يقول: "سنة تمر وبعدها سنة أخرى منذ ذلك الحدث الرهيب، عندما شقت رصاصة طائشة أو غيرها رأسي القول مريم، وهي تحاول أن تمسح أحزانها المفاجئة لا شيء تغير سوى المدينة الوحيدة التي تموت بين اللحظة واللحظة"[1].

ويتم الاسترجاع على لسان الأستاذ السارد، وهو يعود بنا إلى الزمن الذي كان فيه تحضير باليه البربرية، وعلاقته مع مريم التي توطدت في هذه المرحلة، حين وقع في حبها شكلا وروحا فيقول "لكن الذي بقي يحرق ذاكرتي من تلك الأزمنة عندما قدمت العرض الأول من باليه البربرية، وكانت السماء قد دخلت دفعة واحدة إلى قلبي..."[2].

ويعود الأستاذ السارد بالقارئ إلى الماضي أبعد من ماضي الاسترجاعات المهيمنة في الرواية، وهو استرجاع إلى أيام طفولة مريم الحزينة وحياة أمها البائسة، وعمها بشخصيته المنهكة والمغيبة.

وقد ضمّن السارد هذه الاسترجاعات من أجل تكثيف دلالة الضياع التي تحياها مريم منذ طفولتها وإلى ساعة وفاتها: " يا ولد الناس الله يهديك تقول مريم، بغصة في حلقها. ماذا تصنع امرأة يأكل الجنون حاضرها وغيابها، ولا تعرف حتى أباها، منهكة من الأسئلة التي تصطدم بالناس ثم تعود إلى قلبها مثلما خرجت"[3].

وتتوالى الاسترجاعات في سيدة المقام لتشير إلى حالات الحزن والانكسار التي عاشتها مريم في مرحلة زواجها الذي أجهز على حلمها في أن تكون زوجة وأما، عندما تبدلت كل القيم وانهارت لديها كل المعاني التي تسمو بها العلاقات الزوجية " يبدو لي

1- المصدر نفسه: ص 61.

2- سيدة المقام: ص 86

3- المصدر نفسه: ص 80

أن الزواج في هذه المدينة هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننا"[1].

ومن أبرز الاسترجاعات وأهمها ذلك الذي يعيد تفاصيل اليوم الحزين، حيث استغرق فيه الحكي سبع صفحات (من الصفحة 145 إلى الصفحة 151) ويبدأه السارد بقوله: "ملعونة الجمعة الحزين !! ملعون ذلك اليوم، لأنه في لحظة من اللحظات سيحرمني منك بفظاظة." ويختمه بقوله: "كثيرا من الصدور كانت ممزقة والأدمغة منفجرة، لشيء غامض كان يحدث في الخفاء..."[2].

ويواصل السارد في عملية الاسترجاع ويتواصل تدفق أصوات الماضي والحاضر والذكريات الحلوة والموجعة بين استعدادات مريم لباليه شهرزاد ورحيل أناطوليا وغلق الصالة من قبل البلدية حيث كان باليه شهرزاد اكتمال الحلم وبداية النهاية، وكان غلق صالة الرقص تأكيد على نهاية النهاية " لقد صار مؤكدا أن عرض شهرزاد لن يؤدى، بعد التهديدات بغلق الصالة من طرف رئيس البلدية، وطرد أناطوليا بشكل متطرف بعد تلقيها رسالة تنذرها بانتهاء العقد الذي يربطها بالمعهد العالي للفنون الجميلة وأن وجودها في البلد لم يعد مرغوبا فيه.."[3].

وما نخلص إليه من خلال هذه الاسترجاعات التي أوضحت تقطع الزمن وتفتته أن عالم البطل الداخلي المتكسر قائم على التضارب الداخلي بين زمنين الحاضر والماضي بأوجاعهما ومآسيهما المقيدة لعالمه الخارجي.

وقد لعبت الحوارات داخل هذه الاسترجاعات دورا بارزا في خلخلة الصورة الترتيبية للزمن، حيث تبرز المقاطع الحوارية قصيرة حينا وطويلة أحيانا أخرى كما في

1- المصدر نفسه: ص 101

2- سيدة المقام: ص 152

3- المصدر نفسه: ص 187.

المقطع التالي: "واش حالها الآن؟... في غيبوبة، كلما استيقظت تطلبك... رجتني أن أخبرك، تطلب منك شريط شهرزاد وما كتبته عنها في روايتك الأخيرة، كان الزمن يمر بسرعة، كتاباتي، هل هناك شيء أهم من الكتابة"[1].

حوار آخر في مقطع آخر: " هذا الحزن من القطعة يذهلني... عندما ننتهي من شهرزاد سنرقصه مع بعض في الصالة،- لا أملك الموهبة...، أريد أن أرقص مع أستاذي عندك مانع. واش تقول؟...-موافق، من يرفض مريم مجنون..."[2].

لا يمكن تحديد المدة الحقيقية لأحداث القصة، من خلال عملية السرد الحكائي، وذلك بعدم تمديد سرعة عادية للأداء، الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بفترة القراءة التي تتراوح بين السرعة والبطء، كما أنه لا يمكن القدرة على ضبط الفروق الدقيقة بين زمن الأحداث في الحكاية والمساحة الزمنية، التي تتوزع عليها هذه الأحداث في القصة (الخطاب)، لأن اهتمام الراوي بالأحداث، يختلف من فترة لأخرى، فنجده يطيل شرح بعضها، ويعرض تفاصيل عنها. ويعرض عن أخرى، محدثا نوعا من حالات عدم اللاتوافق الزمني، أو ما يسمى بالاختلال الزمني (انعدام التلاؤم بين الحكاية والنص)، وقد ذكرناها سابقا بأشكالها الأربعة.

وترد هذه الحالات في نص السيدة المقام على نحو ينوع فيه السارد بين تسريع السرد، في الخلاصة والحذف وإبطائه في المشهد والوقفة الوصفية، من خلال ترصد مدة الحكي وما يقابلها من مدة الحدث في الحكاية، وهو قياس زمني، يتم تحديده وفق وحدات الزمن المعروفة (الماضي والحاضر والمستقبل).

الخلاصة: يختزل السارد آلامه ومآسيه التي شهدها في المدينة التي حطمت حياته في سطر، يوجز فيه الانحراف الذي تشهده هذه المدينة بقيمها وملامحها، ومحمولاتها

1- المصدر نفسه: ص 228.

2- سيدة المقام: ص 73.

فيقول" شيء ما تكسر في هذه المدينة، بعد أن سقط من علو شاهق."[1]، فهو يجمع في هذا السطر ما يستوعب زمن القصة لسنوات من محنة هذه البلاد، من تكسر وسقوط للمدينة.

ويرد تلخيص آخر، يجعل التفاصيل حياة مريم والأستاذ المشتركة والمتشابهة في أشياء كثيرة، جمعتهما، وتلاشت في كآبة هذا الخريف الحزين وهذا الجمعة البئيس: "أشياء كثيرة مرت عليها أوقات وأزمنة لا تحد تندفع الآن نحو الأعماق، باتجاه الأضواء التي حولها الضباب إلى فوانيس صغيرة"[2].

وهناك تلخيص استرجاعي، حاول فيه السارد أن يقدم لنا سيرته الذاتية أو سنواته المكسورة، كما وصفها مريم، يقول فيه: " عشر سنوات دراسة عليا، دكتوراه دولة في علم الجمال، ثم نقد الفن الكلاسيكي، سنتان من البطالة. بعد العودة من إيطاليا، ثم تكريم من رئيس الجمهورية..."[3].

يوجز الأستاذ تفاصيل سنوات عديدة، حتى يُسّرع السرد. ويمرر فترات طويلة، لم تكن بالوسع تغطية فضاءاتها، دون الإخلال بالبناء العام للنص وإقحام مساحات نصية هو في غنى عنها.

" سنة تمر، سنة أخرى، وبعدها سنة ثالثة، منذ ذلك الحدث الرهيب، عندما شقت رصاصة ما رأسي، لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة"[4].

وفي مقطع آخر " سنة تمر، وبعدها سنة أخرى منذ الحدث الرهيب، عندما شقت رصاصة طائشة أو غير طائشة رأسي، تقول مريم..."[5]، " كان بإمكاني أن أعد الأزمنة

1- المصدر نفسه: ص 5.

2- سيدة المقام: ص 24.

3- المصدر نفسه: ص19.

4- المصدر نفسه: ص33.

5- المصدر نفسه: ص35.

المنقرضة على هوامش الأفراح المقتولة..."[1] وهو تلخيص غير محدد بالتاريخ جاء مفتوحا في مواضيع متفرقة من الرواية، ويجب الإشارة إلى أن هذه النماذج تمثل بعض ما قدم على طول المساحة النصية، وهي ليست كفيلة بأن تقدم أحداث الماضي والحاضر، فهي ومضات سريعة، جاءت لتؤدي وظائف مختلفة تدلل على ثقل الأحداث الماضية بالحزن وتشرد المشاعر وضياع الأحلام.

والظاهر أنها أضفت ثقلا وحزنا، عمّق الإحساس بالزمن الماضي وامتداده في الحاضر الكئيب والمستقبل المشوش الملامح، كما أنها ساهمت في توسيع التنويع الزمني، والربط بين عناصر الرواية ومقاطعها في سياق متلاحم يعلن عن الانسجام والتلاؤم.

الحذف: يتم في المقاطع الواردة، القفز على الزمن وأحداثه، ليخلق بياضا كرونولوجيا، ويسّرع من وتيرة السرد، عن طريق إلغاء الزمن في القصة وتجميده وإقصاء الأحداث التي جرت فيها، ويعتبر الحذف إحداث لفجوات زمنية، تدفع القارئ إلى تصور الأحداث التي جرت فيها، والأسباب التي دفعت بالروائي حذفها. وهي مهمة من حيث أنها إحداث للوقع الجمالي للحكي، وتتناسب بين الأحداث والأزمنة، لشساعة التفاصيل التي قد تدفع هذا الروائي للاستفاضة في الشرح، مما قد يذهب بروح الحكي واحترافيته.

ويتخذ الحذف طابعا استرجاعيا، يفجر الذاكرة المثقلة، ويخلصها من التراكم الشعوري، الذي يُبَطِنُه التشاؤم والانهزامية.

"منذ ذلك الزمن أشياء كثيرة تغيرت حتى وجوه الناس"[2].

"ثم نفترق لنلتقي مع أناطوليا في زاوية أخرى داخل الساحة"[1].

1- المصدر نفسه: ص45.

2- سيدة المقام: ص 40.

" أياما قبل العرض، كانت في أقصى درجات الارتباك والخوف أولا شيء آخر غير هذا"[2].

" وبعد انتظار تجاوز الساعات الثلاث جاء دور، كنت متعبا..."[3].

الوقفة: يلتجئ السارد في سيدة المقام، ومن خلال الوقفات المنثورة على مسار النص الرائي إلى الوصف، فيتوقف الزمن وتتعطل حركته وحركة السرد معه، ويرتبط هذا الوصف بالمكان والأشياء، فيعتمد السارد إلى "إضافة شيء يكون مفيدا للسرد أو لتقوية الجانب الشعري[4]". كما هو في المقاطع التي سنورد بعضا منها: يقول السارد: "المستشفى واسع وأنا صغير يمتد في داخلي كالظل الأبيض، تملأني الحيطان البيضاء والألبسة البيضاء والوجوه المرتعشة التي تغلق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة، رائحة الأدوية والسيروم، والمراهم والأنفاس المتقطعة والخيوط البلاستيكية والأسرة والأرقام التي تستنفز الأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة..." [5].

يمثل هذا المقطع الوصفي وقفة مطولة، أفرغ فيها السارد شحنة قوية من السأم والكراهية للمكان، الذي صار بغيض بكل ما يميزه، ومستفزا للمشاعر المرهفة التي أعياها الحزن المنبعث من المستشفى بتفاصيلها.

ويصف السارد أوبرا العاصمة من الخارج بعد أن هجرها العرض وهجرها المهتمون من المسؤولين والفنانين والمتفرجين، وساءت حالها لتضيف صورة أخرى مشوهة للمدينة المحطمة فيقول: "قالتها ومضت، بعد أن سدت وراءها باب الأوبرا

1- المصدر نفسه: ص 45.

2- سيدة المقام: ص 63.

3- المصدر نفسه: ص 222.

4- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 176.

5- سيدة المقام: ص 6.

الواسع والزجاجي. زجاجه تكسر منذ مدة، ولم يصلح أبدا، الأرضية مملوءة بالأوساخ، وقشور الكاوكاو والشمة وأعقاب السجائر. كل شيء كان يدعو إلى حالة يأس مطلقة"[1].

ولم يقتصر الوصف على الأشياء والأمكنة، بل على الشخصيات يصورها ويتتبع حركتها في الزمن، ويستبطن دواخلها[2].

يحاول السارد من خلال هذا الوصف، تشكيل صورة الشخصية، حتى ترسخ في ذاكرة القارئ ويبدي انطباعه الأول عنها قبل التعرف على أفعالها، وتأثيرها في الأحداث، فيقول في مقطع من الرواية: " عرفته من وجهه بكامله، يلبس لباسا مدنيا، قميصا فضفاضا وقبعة أفغانية، ذات لون كاكي، من عينيه عرفته، أنه عضو من أعضاء حراس النوايا"[3].

فلهذا الوصف التعريفي دور إيجابي في الحكاية، حيث تنتظم الصفات مع الأفعال لتشكل مسارا صوريا معينا للشخصية بتأثيرها السلبي أو الإيجابي.

يقول السارد: " استعيد وجهك في خطوطه وألقه، في حزنه وانكساره، تحورين عينيك لحظة المواجهة، تخرجين أظافرك، نمرة شرسة، تكشرين عن أنيابك الحادة، تخرجين كل بذاءات الدنيا، تتعاقب خطوط جبهتك، تشمرين عن ساعديك، ترفعين تنورة الليناج الأسود حتى الركبتين من الجانبين، أستعيد وجه الغجر الذين ساحوا على أطراف المدينة المجنونة، فيظهر جمالك الذي لا يقاوم، ثم تصرخين، هاه !! وريني اشطارتك..."[4].

1- سيدة المقام: ص 159.
2- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 251.
3- سيدة المقام: ص 220.
4- المصدر نفسه: ص 17.

ويقول في مقطع آخر: "وأنت هو أنت لا تتحضر، تنتعل باسكيت بيضاء، ترتدي لباسا رياضيا، قميصا لا لون له، في أغلب الأحيان "تريكو" أخضر، مائل إلى البياض حائل، يشبه خضرة اللباس العسكري القديم، شعر إفريقي ملفلف، لا يدخله المشط والماء إلا بصعوبة، تمد يدك في الصباح إلى الحنفية ثم تدخل أصابعك في شعرك، وتبدأ لفلفته في شكل دوائر صغيرة..."[1].

يعمل الوصف مع السرد في الرواية على خلق تجاذب بين عالم الرواية المتخيل، والعالم الواقعي، الذي تعرف منه الحكاية حتى لنرى الصورة حية تتحرك، ونرى كذلك الأشخاص والأشياء والأمكنة، وكأنها واقعية ماثلة أمامنا وما يمكن أن نضيفه إلى هذا أن السرد والوصف متلازمان يتبادلان المواقع على امتداد المساحة النصية حيث يظل كل منهما في " تنازع نصي، يقوم فيه الوصف النصي على أنقاض السرد حين يفسح له المجال"[2].

المشهد: يعتبر المشهد في سيدة المقام، المساحة النصية الأكثر إقحاما للقارئ، حتى يشارك في الحدث الذي يذكر بكل تفاصيله وأبعاده، ويشاهد تطوراته أمام عينيه وكأنما تمثل أمامه، فسرعة الحكي تتوازن وتتطابق مع سرعة القصة. وهو في الرواية يكشف عن تكثيف الفعل الدرامي، ومعالجته بشكل حواري، " يمر عابرا إلى المتلقى الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين الشخصين المتحاورين من مواقع داخل النص الروائي[3] كما يمنح الحرية للشخصيات لتعبر عن موقعها ورؤيتها تجاه الأشياء من خلال طرحها لأفكارها وتبادلها الحوار بدون أي تدخل من جانب الكاتب"[4].

1- سيدة المقام: ص 21.

2- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 250.

3- عبد السلام فالح: الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 14.

4- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1985، ص 535.

تخلق المشاهد الحوارية إبطاء، من وقع التعليقات المتبادلة بين مريم والأستاذ، عن تحولات المدينة، وتصدعات القيم، وتحللها عندما يحللان الوضع الراهن، ويستحضر أحلامها المزيفة في واقع مزيف. وتتراوح الحوارات بين الطول والقصر، يتخللها الوصف والسرد كل مرة، وهذا في أكثر من مشهد يقوم على الحوار بين الشخصيات: " مسحت مريم وجهها من رذاذات المطر والموج، وسحبت أصابع رجليها قليلا من البحر.

- مجنونة أليس كذلك؟ إني أعذبك؟
- إنك تنتحرين يا مريم؟ صحتك أولا.
- يا أخي لماذا تريد أن تكون وصيا، حياتي وأنا صاحبتها.
- حياتك حياتي.
- هل تريديني أن أخبئ رأسي في البيت مثل الزوجة الصالحة تربي البنين، لهذا الوطن العظيم، أي عظمة ؟ إني عاجزة عن فعل ذلك"[1]. ويتواصل الحوار من الصفحة 196 إلى الصفحة 201، ويعود الحوار بينهما من صفحة 203 إلى الصفحة 205 ومن الصفحة 206 إلى الصفحة 207 مع رئيس البلدية ومن الصفحة 208 حتى الصفحة 210 مع الشرطي "مي سالم" ثم الصفحة 211 مع الأستاذ لتودعه وتتجه إلى بيتها.

ويبدو في هذا المشهد والمشاهد الأخرى من الرواية، كشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، حيث تظهر مريم في المشهد المذكور وهي أمام البحر برفقة الأستاذ. أنثى بكل تفاصيل الكلمة، ولكنها تتحول مع تطور الحديث إلى امرأة متمردة على جنسها، ترفض أن تكون أنثى بمقاييس الأنوثة الطبيعية، ويكشف الحوار في هذا المشهد عن واقعها النفسي المحبط، من المكان، والأحداث الأخيرة، وإصرافها في تعذيب نفسها من خلال خرقها تحذيرات الأطباء من خطر الرصاصة.

1-سيدة المقام: ص 195.

ويبدو أن الأستاذ يعيش معها حالة الإحباط الشديد الذي سببته مريم، بسبب تهورها وجنونها، ليدخل في حديث قاس مع النفس، يستفرغ به آلامه الداخلية: "كدت أصرخ بأعلى صوتي متعب، مرهق، لا أريد أن أسمع هذا الكلام الفارغ، إنك تموتين بعنادك، الحياة تعطى مرة واحدة، إلى أن يقول: إني أرى الموت الذي يسرق ألمها، أحضنيني أيتها الأنواء، فالغشاوة تزداد والقلب امتلأ والذاكرة أصبحت حافية." [1] فمن خلال هذا المشهد الذي يحاور فيه الأستاذ ذاته، ويمتد إلى تسع وعشرين سطرا ليعود مع حواره مع مريم. ترد التعليقات النفسية بعد كل حوار معها، في شكل تأمل يزداد ضخامة وامتدادا على صفحات النص.

التواتر: تحتوي الرواية على عدة تواترات في مسار أحداثها، باعتبارها مظهر من مظاهر زمانية الأثر الأدبي، إذ أنه كثيرا ما كان يكرر الحدث الواقع، في أكثر من مرة، ما حدث في الكتابة سابقا، وهذا التكرار لا يسيء للنص بقدر ما يضفي عليه جماليه خاصة، لأن الأحداث المتكررة تظهر في كل مرة، وكأنها لا تتطابق مع حالات ذِكرها الأولى ويصبح بذلك التواتر "لبنة عقلية تمحو من كل حالة خصوصيتها، كي يبقى منها ما يتوافق مع الحالات الأخرى"[2].

وقد اشتملت الرواية على أربعة أنماط من التواتر، وتمثلت فيما يلي:

التواتر الانفرادي: وفيه يرصد السارد الحدث مرة واحدة، وهو النوع الأكثر استعمالا في الرواية، وتتطابق فيه الحكاية مع النص حيث يذكر الحدث مرة كما ورد في الحكاية، ولجأت سيدة المقام إلى التواتر الانفرادي لتقدم الحكاية كما حدثت، حيث يشرع الأستاذ من بداية الرواية، في إفراغ ذاكرته المنهكة بالذكريات المتشعبة، وبتفاصيل أحداثها بالسرد المفرد مثل قول الأستاذ:" كانت مريم بجانبي عندما فتحنا ريبرتوار، أوبرا العاصمة، قالت، لاحظ أنظر هذه الفظاعات التي وصلنا إليها في هذا القرن الذي يعيشنا ولا نعيشه، باليه شهرزاد يا عزيزي قدم في هذا البلد سنة 1954، لم أكن قد ولدت بعد،

1- سيدة المقام: ص 84.

2- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2004 ، ط 1، ، ص 362.

الريبيرتوار يقول أنها فرقة البروفيسور *Jules Guillaume* وقدمته الراقصة جوليا ذات الأصل الاسباني"[1].

ويرد تواتر آخر بهذا الشكل في مقطع آخر من الرواية في قول السارد على لسان مريم: " نزلت أنا وبنت خالي في باش جراح، على الرغم من إلحاحات أمي بعدم الخروج، كانت الجموع تزحف باتجاه الكوميسارية، في لحظة ما، بدا لي كأنهم يحملونها من جذورها على ظهورهم، يرمونها في الفراغ. كانوا يصرخون بشكل يشبه الهدير، قبضوا على مسؤول الشرطة، وضعوه داخل إطارات السيارات، ثم أشعلوا النار فيها، بعد أن كبوا عليها البنزين"[2].

وقعت أحداث هذه المقاطع مرة واحدة في القصة، ورويت مرة واحدة على مستوى الحكاية، حيث اكتفى السارد بإبلاغ المتلقي بوقوعها، ولم ير ضرورة لتكرارها رغم أهمية الحدث، وكل المقاطع المشابهة لها استرجاعات أعيدت قراءتها في الحاضر لتؤدي دورها الدلالي في الرواية، حيث يضمن هذا التواتر تتابع الأحداث ويرسم مسارها الخطي المتنامي، وباختلاف أهميتها، حاسمة كانت أم مكملة لبناء الحدث والمكان والشخصية.

التواتر التكراري: تكررت في الرواية أحداث مهمة، كانت لها تأثير في مسار الرواية، أكثر من مرة، حيث لاحظنا السارد وهو يكرر بدون انقطاع ضياع المدينة من أيدي من أحبوها وأحبتهم. ويشكل هذا الحدث محور أحاديث مريم وأستاذها، حيث تردد كثيرا في قرارات نفسها في لحظات التأمل والمناجاة.

لقد شكل فقدان المدينة تصدعا في حياة البطلين، وصار جوهر الرواية، وبسببه ضاقت الشوارع وسلبت الحقوق واستحالت الحياة بعدما عمت الفوضى الأرجاء والأنفس.

وتكررت فاجعة الفقدان وانتشرت في ثنايا الرواية لتذكر المتلقي بها، حتى لا ينسى أن الكتابة ألم وفجيعة ورثاء يبكي الكاتب من خلاله مدينته المسلوبة، كما يبكي

1- سيدة المقام: ص 156.

2- المصدر نفسه: ص 149-150.

الحب الضائع فيها، وتصبح ثنائية المدينة والحب وحدثان أساسيان في النص، يشكلان بعلاقتهما دلالته.وتبرز المقاطع التالية تكرار الفقدان من بداية الرواية إلى نهايتها، وتتجلى من خلال بعض المقاطع: "شيء تكسر في هذه المدينة، بعد أن سقط من علو شاهق"[1].

" ماذا حدث لهذه المدينة، وجهها تغير وامتلأ بالندوب"[2].

" مدينتها سرقت مثلما تسرق النجوم"[3].

" لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا"[4].

" لا شيء تغير سوى أن المدينة باعت ذاكرتها وهذه المدينة التي سرقت قلب مريم وذاكرتها..."[5].

- كما يتكرر حدث اختراق الرصاصة في رأس مريم، أكثر من مرة، ليؤكد على الصراع الذي ظلت تعيشه هذه البلاد وهي ممثلة في شخص مريم، بين الحياة والموت، حيث استقرار الرصاصة وثباتها ومحاولة التكيف معها، وتحديها بالإصرار على الرقص والانفعال، هو محاولة لمواصلة الحلم ولو أن له نهاية مؤكدة هي الموت والمصير الغلق داخل الحكاية.

ويثبت الروائي ذلك من خلال المقاطع التالية:

" إنه تاريخك يا مريم، اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة ما رأسي"[6].

" منذ ذلك الحديث الرهيب، عندما شقت رصاصة ما رأسي لا شيء تغير في هذه المدينة..."[1].

1- سيدة المقام: ص 20.
2- المصدر نفسه: ص 23.
3- المصدر نفسه: ص 33.
4- المصدر نفسه: ص 35.
5- المصدر نفسه: ص 49.
6- المصدر نفسه: ص 123.

" سنة تمر وبعدها سنة أخرى منذ ذلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة طائشة أو غير طائشة رأسي..."[2].

" عندما سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت أشياء كثيرة، ونزل سواد يشبه الظلام على عينيها"[3].

"الرصاصة الملعونة عندما دخلت، خلقت فراغا كثيرا داخل الدماغ لا يسده إلا جلد رهيف، يغطيه شعر الرأس"[4].

- ويتكرر ذكر الجمعة الحزين ليؤرخ لبداية التحول الاجتماعي، الذي أصاب الوطن من خلال مريم وأمثالها، بعد مجيء حراس النوايا، فهما وحدتان متكاملتان تشكلان صورة التحول السلبي بأبعاده المختلفة.

" الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الدهشة والخوف،"[5].

" يتدحرج الجمعة الحزين في أعماقها مثل الرصاصة الباردة وهي تبلغ منتهاها"[6].

" كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس"[7].

ويشكل حدث الاغتصاب قيمه أساسية في حبكة الرواية، ويعتبر المؤشر الأساسي للمحنة التي أراد الروائي التطرق إليها بأبعادها المتشعبة في المجتمع الجزائري، في مرحلة تضاربت فيها القيم والأفكار وأصبحت التيارات السائدة في هذا الوطن تسحبه إلى الفوضى والاضطراب في العلاقات الاجتماعية بين أفراده بعد ما ساد الفهم الخاطئ للدين وللعلاقات الإنسانية.

1- سيدة المقام: ص 172.

2- المصدر نفسه: ص 6.

3- المصدر نفسه: ص 59.

4- المصدر نفسه: ص 137.

5- المصدر نفسه: ص 123.

6- المصدر نفسه: ص 172.

7- المصدر نفسه: ص 06.

حيث يتطرق السارد إلى حادثة اغتصاب مريم قبل فصل" محنة الاغتصاب" ويذكره بعد ذلك بالتفصيل في هذا الفصل ويتكرر في مواقع نصية أخرى.

"عندما حاز رجلك العظيم على ورقة الزواج، اغتصبني كالدابة، وحياتك اغتصبتني.."[1]

" مريم يا سحر الغواية، وصمت العاشق، ولغة القديس الذين اغتصبوك كانوا قتلة، قتلة، قتلة.."[2]

تعتبر هذه التمثيلات التكرارية نموذجا لمسار التواتر التكراري الذي برز في الرواية، ليحدث وقعا في نفس المتلقي ودورا كبيرا في جماليات البناء الفني العام، وفي تأكيد الأحداث. وتجدر الإشارة إلى أن الرواية احتوت على نوعين من التكرار أما النوع الثالث فقد قل وندر إلى درجة يمكن تجاوز حضورهما، فالتواتر التكراري المتشابهة مثلا ظهر مرة واحدة، كضرورة للإيجاز رآها السارد كفيلة بأن تقوم بالتكثيف السردي للزمن الطويل الممتد الذي تشعر به الذات، ويمكن أن تستشهد بمقطع سردي واحد ظهر في الصفحة.

1- سيدة المقام: ص 29.
2- المصدر نفسه: ص 133

الفصل الثالث

التخطيط السردي والشخصية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

أولا: التخطيط السردي للرواية

ثانيا: الشخصية ودورها في بناء السردي

تمهيد:

عرفت الدراسات النقدية الحديثة انفتاحا واسعا على دراسة السرد، والاهتمام به كمطلب مهم في دراسة النص الإبداعي قديمه وحديثه.

وقد ورد مفهوم السرد عند العرب منذ القديم ليدلل على المفهوم الذي جاء عليه المنجز النقدي الوافد[1] من الغرب والذي يقوم بوصفه خارجا من منظور لغوي. وقد جاء في لسان العرب، وفي مادة سرد " أن السرد هو تقدمة شيء على شيء تأتي به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، مع رعاية جودة السياق الذي يحتويه"[2]، حيث يظهر أن السرد مرتكز أساسا على الأنساق والتتابع وجودة السياق. وعرف من خلال الأشكال السردية المعروفة قديما كالمقامة وحكايات ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة والسير الشعبية، التي استعمل من خلالها العرب طرائق سردية سبقت المحاولات الغربية[3]. وينوه سعيد يقطين إلى أهمية هذه النصوص ودورها في التنمية الفكرية والثقافية الراهنة ولما تحمله من غنى وتنوع وتعدد. ويؤكد على نضجها الفني وارتقائها الجمالي بغض النظر عن الشوائب وسلبية التصورات التقليدية.وقد تطور المبحث السردي على يد نقاد ودارسين غربيين أمثال رولان بارث وتودوروف وجيرار جينيت وغريماس وجوليا كيرستيفا وغيرهم، حيث نظر هؤلاء إلى السرد من الداخل... وهو من هذا المنظور المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمن. وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمُعلقة[4].

لقد تعددت المصطلحات المتعلقة بالسرد في العربية كمقابل للمصطلح (narratologie) حيث ترجم إلى علم السرد والسرديات والسردية والسردانية ونظرية

1- محمد عبد المطلب: بلاغة السرد اللغوي، كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007، القاهرة، ص 16.

2- أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، المجلد، دار صادر، بيروت، ص

3- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 215 -231.

4- بورتيس أوسيتكي: شعرية التأليف، تر: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، 1999، القاهرة، ص 16.

القصة والمسردية والقصيات والناراتولوجيا[1] وغيرها. إلا أن مدلولاتها تختلف بحسب الإطار النظري الذي تشغله. ومع وجود تنوعات الترجمة إلا أن هذه المشكلة المعجمية لا تدخل في صميم عمل الباحث والدارس وإن ما يهمه فعلا هو" المصطلحات وكيف تشتغل أو توظف في نسق معين"[2].

وعموما يعتبر مصطلح السرد أكثر هذه المصطلحات تداولا بين النقاد العرب المحدثين، ويعني السرد عند أغلبهم بأنه " خطاب السارد وحديثه إلى من يسرد له حديثا من نوع خاص هدفه الاستقصاء؛ أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات" [3].

فالسرد فعل يقوم به السارد الذي ينتج القصة، والطريقة التي يعرض بها مضمونها، حيث يستند بذلك إلى الأسلوب الذي يتجلى كروح خفية يودعها المبدع في النص حتى يختلف عن غيره في عرض الخطاب، وإن كانت الشخصيات والزمن والمكان والأحداث متشابهة، ويضمن السرد الاختلاف ويأخذ العمل الأدبي من نمط الأسلوب الفرادة والتميز. حيث "كلما أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه الملائمة لأحداث روايته وشخصياته كان حظة من النجاح كبيرا"[4]. لذلك صار ضروريا تغذية الموهبة في الكتابة من الأساليب الحديثة في السرد واستثمارها.

ولذلك يكون السرد الآلية التي تنتج بها الروائي خطابه الذي ينطوي على عنصرين متداخلين هما القصة والخطاب، حيث تعني الأولى بنقل الأحداث من أفعال ووقائع وشخصيات وفضاء مكاني وزماني، وتشكل الثانية القناة التي تربط النص

1- ضيياء الكعبي: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 20.

2- رشيد بن مالك: السميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجا، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة تلمسان 1998، ص 213.

3- سعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 185.

4- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص 191.

بالمتلقي عن طريق تقديم المحتوى الدال، حتى لنجد في السرد اللفظي وحده "روايات وقصص خيالية وروايات قصيرة وقصص قصيرة وتاريخ السير وسير ذاتية وملاحم وأساطير وقصص شعبية وقصص خرافية وتقارير إخبارية..."[1].

والسرد وإن كان قضية لسانية أو الطريقة اللسانية التي يمكنها أن تتجسد في أي نظام لساني، فإنه يتجاوز السرد الأدبي إلى أشكال أخرى غير لسانية وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه."[2] وإن كان بغير اللغة كالصورة والحركة مثلا.

وقد قدم جينيت كغيره من النقاد المعاصرين أطروحات هامة في مجال الشعرية، وتحدث في كتابه "خطاب الحكي" عما يتعلق بمفهوم المحكي ويرى "أن السرديات تسهم في حل هذه المشكلات[3]". وقدم كذلك ثلاث تحديدات تتصل بالحكي وهي القصة (histoire) ويعني بها المدلول أو المضمون السردي والمحكي (récit) وهو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته والسرد (narration) وهو الفعل السردي المنتج" [4].

ويقترح جينيت معالجة المحكي "كتطوير لشكل فعلي أو لفظي (forme verbale) بالمعنى النحوي للكلمة مميزا بين ثلاثة تحديدات، يمكن اختزالها في الزمن والصيغة

1- جيرالد برنس: قاموس السرديات: تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص123.

2- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1997، ص 19.

3- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 39.

4- المرجع نفسه، ص 40.

والصوت، فالزمن والصيغة يتمان على مستويين للعلاقات بين القصة والمحكي أما الصوت فيتصل في آن بعلاقات السرد والحكي والسرد والقصة[1].

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 40- 41.

أولا التخطيط السردي للرواية:

أ - *الصيغة السردية(* **Mode Narratif):**

تشير الصيغة إلى نمط السرد أي الكيفية التي يروى بها السارد القصة، حيث يقوم بضبط وتنظيم الإخبار ودرجاته.

وإن كانت لفظة الصيغة في استعمال النحو وبخاصة نحو الأفعال "مجرد صيغ ألفاظ تدل على زمن ما، هو جزء من معنى الصيغة لا على زمن معين وإن الظروف القولية بقرائنها اللفظية والحالية هي وحدها التي تعني الدلالة الزمنية وترسخها لزمن بعينه"[1].

فإن ما يعود إليه جينت كأساس في دراسة الخطاب السردي هو ما يمكن أن تزود به الحكاية القارئَ بتفصيلات قد تكون قليلة أو كثيرة، وبطريقة تتراوح فيها المباشرة بين القلة والكثرة، وهي في ذلك تصنع لنفسها مسافة بعيدة أو قريبة مما يحكيه[2].

وتحدد الصيغة من هذا المنطلق العلاقة بين القصة والسرد والخطاب، ذلك من موقع كمية الإخبار المنقولة، وفق رؤية معينة، وضمن أشكال مختلفة تتعلق بالسارد والراوي وما يرويه وكيفية روايته، ويعد "الموقف" الذي يتخذه السارد من الأحداث، من حيث قربه أو بعده عنها، وكذلك "الموقع" الذي يتخذه السارد مع الأحداث والشخصيات "الموجهان الأساسيان لمثل هذا الضبط والتنظيم للإخبار السردي الذي يسمى الصيغة، ويتحدد ضمن المسافة عن حكي الأحداث وحكي الأقوال وضمن المنظور *(Perspective)* بما يسميه بالتبئيرات *(Focalisation)*"[3].

1- فاضل السياقي: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977، ص 114.

2- *Gérard Genette: Figures III, p.*183.

3- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 177.

ينطلق جينيت في حديثه عن المسافة من تحديدات أفلاطون، وتمييزه بين صيغتين للحكي: الحكاية الخالصة *(Récit pur)* أو *(Aiegesis)* وأطلق عليها سعيد يقطين الحكي التام، حيث الشاعر نفسه هو المتكلم، ولم يورد أقل إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره فهذا لانفراد في التكلم في الحكاية الخالصة، وبين المحاكاة (*mimésis*) وهي أن يتكلم الشاعر بلسان رجل آخر، حيث يجهد نفسه ليوهمنا بأنه ليس المتكلم بل شخص آخر[1].

وعليه فإن المحكي الخالص " يمكن اعتباره على مسافة أبعد من المحاكاة، لأنه يقول الأقل على مستوى الإخبار، لكن بطريقة وسيطية"[2].

ميز جينيت في المسافة بين حكاية الأفعال وحكاية الأقوال انطلاقا مما ينقله السارد من أحداث ووقائع. وما تقوله الشخصيات بواسطة السارد أومن دونه أي بين الحكي والتمثيل أو العرض. أما في حكاية الأقوال فيتعلق الأمر بكلامها، وفيه يتحدد موقع السارد في حالتين، يذوب في الأولى ويتلاشى أمام الشخصية ويكتفي بإعادة كلامها كما تلفظت به.

ويكون في الحالة الثانية أكثر غموضا عندما يُدمج كلام الشخصيات في خطابه الخاص[3]. كما يميز كذلك بين ثلاثة أنواع من الصيغ وكما ذكرها يقطين[4]:

- **الخطاب السرد أو الحكي *(Le discours narrativisé)***

وهو ما يتعلق بأفكار الشخصيات وليس أقوالها وهو الخطاب الأبعد مسافة لأنه خطاب داخلي مسرود.

1- نفسه.
2- نفسه.
3- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 106.
4- سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 177.

- **خطاب الأسلوب غير المباشر (*Le discours transposé au style indirect*)**

وفيه ينقل السارد أقوال الشخصيات بطريقة مباشرة، وفي هذا الخطاب محاكاة أكثر من الخطاب المسرد، إلا أنه لا يقدم للقارئ إحساسا بالأمانة وبحرفية هذه الأقوال.

- **الخطاب المنقول (*Le discours rapporté*)**

وفيه يترك السارد الحرية للشخصية، حتى تحكي خطابها من خلال الراوي أو يتكلم بصوته، ويتخذ هذا الخطاب طابعا مسموحا يتسم بالمباشرة في الظهور، مما يجعله (الخطاب المنقول) يختلط بالخطاب المباشر الذي يمحي الراوي تماما ويعوضه بالشخصية، ويرى جينيت أن هذه الصيغة قد ميزت الرواية الحديثة ودفعت هذا النوع من المحاكاة إلى منتهاه، وحاصرت السارد أو المقام السردي ليتحول لمجرد ناقل للأقوال[1].

ب -السارد وضمائر السرد:

قبل أن نتحدث عن المنظور، يجب الإشارة إلى أن السرديات الحديثة، وقفت أمام مفهوم السارد أو الراوي والأصوات السردية طويلا، وعليه يتساءل الباحث عند تحديده لأي نص سردي. عمن يقوم بعملية الحكي. فمن هو هذا السارد؟

السارد عموما هو من يقوم بعملية سرد الأحداث في شكل تتابع خاضع لمنطق خاص، يملك من خلاله القدرة على تشكيل عالم دلالي وقيمي، ممثلا بنشاطات إنسانية، تلونها عناصر ثقافية واجتماعية وفكرية تستند بدورها إلى البيئة التي يعيش فيها، فهو على هذا الأساس " الفاعل الذي ينجز العمل البنائي، بل ويملك المبادئ الحاملة لأحكام

1- انظر كذلك : *Gérard Genette Figures III, p.* 183

القيمة، وهو الذي يعلن عن أفكار الشخصيات... إلى درجة يمكن القول أنه لا وجود لحكاية بدون سارد"[1].

يملك السارد حرية التصرف في عملية السرد، وفق تقنيات يستخدمها، فيحدث حركية وآلية يسير وفقها السرد من البداية إلى النهاية.

يقوم السارد بدور الوساطة بين القصة والقارئ، لذا فإن كلا من الواقع والقارئ الضمني يلعبان دورا غير مباشر في عملية تشكيل السرد باعتبار أن الرواية كما يراها هنري جيمس " انطباع شخصي ومباشر عن الواقع"[2].

وتعبر الرواية بوصفها نصا سرديا، عن أفكار الكاتب ورؤاه الخاصة، ومواقفه التي تتشكل في ظل رؤية موضوعية وقيمه ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف، يجسدها حرصه على إظهارها بالصورة المثلى، والتشكيل الفني الأمثل، مع الحرص كذلك على التأثير والسيطرة على الموقفين الفكري والعاطفي للقارئ، وعملية السرد بذلك هي التي تضفي على المضمون شكله الفني، وهي التي تحمل الواقع باتجاه الأدب.

ويصوغ السارد انطلاقا من تصور المؤلف "ما هو إيديولوجي متقدم في التاريخ، يصوغه مشروطا بمقتضيات نهوضه بنية قصصية أو مشروطا بمستلزمات عالم هذه الشخصيات ورُؤاها وأحاسيسها.."[3].

يحيل الرأي على وجود علاقة تماه بين السارد والمؤلف في الرواية الجديدة، ويشكل السارد في هذه العلاقة الصوت الفني للمؤلف مع اعتبار طبيعة هذا السرد بالنسبة للسارد، الذي ينوب عن المؤلف، فقد لا يمثله من حيث أنه المقدم الوسيط، إلا في حدود خطابه الأدبي، ولا يتجاوزه إلى عالمه الحقيقي الخاص.

1- عبد القادر الشاوي: إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي) مجلة دراسات سميائية، أدبية، لسانية،ع 2، فاس شتاء87، ربيع 1988 ، المغرب، ص 76.

2- بورتيس أوسينكي: مرجع سابق، ص 11.

3- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 183.

حيث يعرف العالم التخييلي بالسارد المؤلف الذي صار علامة أو عنصرا نصيا، ينتفي بذلك وجود أي علاقة بين حياة المؤلف وسيرته وعالمه الخارجي وبين ما يروى.

ويميز النقاد بين المؤلف والسارد من خلال وجود مسافة تفصل بينهما، فلا يتساويان في الموقع، لأن الروائي يتستر بالسارد أو الراوي لتقديم عمله.

يشكل السارد في هذه العلاقة الصوت الفني للمؤلف، فهو ينوب عنه في نقل الأفكار والمواقف والرؤى التي تحملها الشخصيات فقط، ولا يوجد بالضرورة ذلك التقاطع بين عالم النص وعالم المؤلف الحقيقي (سيرته الذاتية أو عالمه الخارجي) حيث يغدو السارد في الرواية الجديدة علامة نصية مجازية لها قوة الحقيقي أو الواقعي تمارس وظيفة الإيهام بحقيقية العالم المروي "وعليه فمسألة الراوي ترتبط بمسالة العالم المروي له. أي مسألة قدرة هذا العالم على أن يظهر وكأن أناسه فعلا صانعوه، وهم أصحابه مما يكسب هذا العالم طابع الحقيقي"[1].

يميز فولفكانك كايزر (*Wolfgang Kayser*)، بين السارد والمؤلف بقوله "إن سارد الرواية ليس هو المؤلف، إن السارد شخصية تخييليته تقمصها المؤلف"[2] ويرتبط بصفته التخييلية المميزة لتكوينه المظهري للنص فهو يقوم بنوع من التوازن بين العالم النصي (عالم السارد) والعالم الخارجي الخارج نصي المرجعي (عالم المؤلف الملموس والقارئ) أو غيرها من العوالم التي تفرض مجموعة من القنوات التي يتم عبرها إيصال الإرسالية السردية تلك التي يشرف عليها كل السارد في أي نص سردي. وذلك ضمن

1- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 92.

2- Wolfgang Kayser : Qui raconte le roman ?, In, Poétique du récit, col. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 72.

إطار تواصلي عام قائم بين مختلف تلك العوالم، انطلاقا من اعتبار السارد، من وجهة نظر كايت فريدمان، هو الوسيط بين عالم الكاتب والقارئ) "[1].

يتحدث تودوروف وديكرو بوجود المؤلف الضمني الذي « يندس في شخص المؤلف ذي اللحم والدم والعظام، فتسلبه وظيفة الكتابة وتستبيه حق امتلاك النص»[2].

ويقر جنيت بوجود المؤلف السارد الذي " يكفل الشخصية المركزية بالخطاب الداخلي للعمل السردي"[3].

ولعلى السارد من خلال كل هذا، وسيط أو قناع يبتدعه المؤلف، حتى تسهل عليه مهمة التواصل الرمزي مع القارئ، بعيدا عن تدخل الذاتية وإنزلاقاتها، حيث يتجدد الوضع الاعتباري للسارد أولا بموقفه ووظيفته ضمن السرد، وهويته كضمير وصوت. وإن كان البنيويون يُقصون الكاتب بوصفه معطى واقعي وتاريخي ويهتمون بالنص، إلا أن العلاقة بين المؤلف والسارد قائمة وحيوية لإدراك العمل الأدبي في مختلف تقاطعاته ومظاهره الجمالية والتداولية والمؤسسية[4].

فاختفاء الكاتب خلف الراوي وممارسة دوره كراو، لا يعلم إلا القليل، مسألة تعني بقيمة العمل وفنيته، وترتبط بأسلوب السرد وبنمط البنية السردية وتنتج واقعية العمل الروائي وتكسبه استقلالية وتميزا، وتدخله في "علاقة مع قراءة لا يحاور فيها القارئ الكاتب كشخص، بل يحاور عمله الذي كثيرا ما يفارق كاتبه، حيث أن يسمح هذا الاختفاء: "بتشظي السارد العليم أو اختفائه، لتظهر ذوات أخرى لساردة أساسية، حيث

1- عبد الرحيم العلام: كينونة النص الروائي" قضايا السرد" لعبة النسيان، منشورات الموجة، الرباط، ط1، 1991، ص 11.

2- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، ص 350.

3- المرجع نفسه، ص 385.

4- W. Kayser : op. cit., *pp. 67 -68.*

يظهر ما يسمى بالسارد الضمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية، والسارد داخل النص والكاتب الذي يمنع عنه التدخل عبر أي ملمح من ملامح السارد أو الشخص"[1].

يعتبر التمييز بين الضمائر التي يستعملها السارد في السرد الروائي أمرا ضروريا تستوجبه أي مقاربة نقدية، وذلك باعتبارها صيغا توجه السرد والسارد في مسار معين، وتحدد علاقته بالشخصيات، وقربه وبعده أو مطابقته للمؤلف الحقيقي،كما تبرز وجهة نظرهم للعالم من حولهم.

وقد تتناوب الرواية على هذه الضمائر بنوع من التباين والتفاوت، وذلك بتغليب ضمير على بقية الضمائر، بحسب وضعية السارد داخل الرواية، ويدل حضور الضمائر والتناوب عليها سمة روائية تتجاوز قدرة الروائي العادي في التمسك بالأحداث والشخصيات والزمان. ولا يضفر بها إلا من يمتلك أدوات فنية عالية وقدرة على الإمساك المحكم بالسرد.

1 - ضمير المتكلم:

وفيه يستخدم السارد ضمير "الأنا" حتى يتمكن من "التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع"[2]. ويلجأ إليه الكاتب عادة في روايات تيار الوعي، حيث يكون السارد شخصية مركزية في العمل الروائي، يمنح لنفسه مساحة كبيرة ليعبر عن نفسه ويمنح لقصته جانبا كثيرا من الواقعية، حيث يرى « ميشال بوتور » أن من شأن الضمير المتكلم أن يحول التخييلي واقعيا والوهم حقيقة ثابتة لدى القارئ فيقول: "من الثابت أننا

1 - صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 63.

2- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 94.

نستعمل بالطبع صيغة المتكلم، في كل مرة، نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا[1].

يقوم السارد بضمير المتكلم برواية الأحداث، وهو جاعلا من نفسه موضوعا رئيسيا للسرد، ولا تتحقق هذه القدرة في بناء عمل روائي قائم عليه ضمير المتكلم إلا بامتلاكه "أدوات السرد وقدرتها على إبداع فنيته"[2].

يعتبر الإيهام، الذي يحققه هذا الضمير للقارئ في الاعتقاد بأن الملف هو إحدى شخصيات الرواية، وأن لا يتدخل في مسار الأحداث ومآلها، سر إقبال القارئ على الرواية بشغف، كما أن القارئ يميل في هذا النوع من السرد لتوافر الحس الشعري الناتج من الشعور الداخلي للسارد وتعمقه في وصف الأشياء والإحساس بها[3].

2 - ضمير المخاطب:

يعتبر ضمير المخاطب حديث الاستعمال في الأعمال الروائية والقصصية[4]، يجعل هذا الضمير السارد أكثر ارتباطا بالشخصية إلى درجة يقيد فيها حركتها وتصرفاتها، فلا تتحرك إلا بتفويض منه، ويرى "ميشال بوتور" أن ضمير المخاطب يمثل في الرواية "الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به"[5].

ويلتبس ضمير المخاطب بالأنا والآخر على حد السواء، فقد يكون مخاطب لنفسه ودواخله العميقة، جاعلا ضمير المتكلم "الأنت" سبيلا تمويهيا عن المكاشفة والبوح.[6]

1- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، 1971، ص 65.

2- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 95.

3- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 243.

4- المرجع نفسه: ص 284.

5- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 68.

6- صلاح صالح : سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 64.

في اللحظات المأزومة للسرد الروائي، والتي يعيش فيها السارد أو الشخصية وضعا نفسيا انفصاميا.

ومسألة الفصل بين تداخل الضميرين "أنت وأنا" لا تنفي حقيقة أن كل منهما يعد "مجرد اختيار شكلي لشريط السرد ومجرد تنويع في إجراء اللغة السردية من حيث تظل الأحدوثة المسرودة هي"[1].

3 - ضمير الغائب:

ويعد الأكثر شيوعا واستعمالا في السرد الكلاسيكي وفي النصوص الجديدة، يظهر المؤلف من خلاله متخفيا وراء السارد ليمرر أفكاره فيختار أن "يسرد خلف الشخصيات وإلا انكشف تدخله، وبأن من يروي هو الروائي الذي يعرف كل شيء"[2] حتى يبعد عن نفسه شبهة التسلط والتحكم في السرد.

ويمكن للسارد من خلال هذا الضمير أن يبدي وجهة نظره تجاه الحكاية المحكية، ويبقيه في الوقت نفسه مجرد حاك، يحكي ولا يسقط في فخ الأنا الذي يجر سوء الفهم في العمل السردي[3].

ج -*المنظور السردي* (La perspective narrative):

يعتمد السارد في عملية السرد، على تقنية هامة يثبت من خلالها موقعه من الحكاية والسرد، حيث تتغير وضعيته وتتعدد انطلاقا من الموقع من العالم الداخلي.

فبعدما اعتمدت الرواية التقليدية على السارد (الراوي) الذي يتدخل بشكل مفرط داخلها، فارضا تعليقاته وآرائه ومواقفه، متحكما في مصائر شخوصه[1]، غير الروائي

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 253.

2- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 95.

3- عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 234.

والناقد الانجليزي هنري جيمس من وظيفة السارد وذلك مع مطلع القرن العشرين. حيث دعا إلى إقصاء هذه الهيمنة، واقترح بؤر متعددة للرؤية بدل المركزية الواحدة[2].

وقد تبنى العديد من النقاد آراء هنري جيمس أمثال بيرسي لوبوك في كتابة صنعة الرواية، والذي ميز فيه بين الأسلوب البانورامي الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، وبين الأسلوب المشهدي الذي يتخذ السارد فيه جانبا ويفسح المجال لشخصياته[3].

ويقترح جان بويون[4] في كتابة (الزمن والرواية) مصطلح الرؤية ويقسمها إلى ثلاث: وهي كما نقلها تودوروف في مقالة تقابل مقترحاته هو. وهي الآتي:

بويون		تودوروف
الرؤية من الداخل	= السارد> الشخصية الروائية	
الرؤية مع	= السارد= الشخصية الروائية	
الرؤية من الخارج	= السارد< الشخصية الروائية	

ويمكن الإشارة أن السارد العليم هو الذي يعرف كل شيء عن الشخصيات أما السارد الشخصي الذي يتكلم على لسان شخصية واحدة فيرى العالم من خلال رؤيته الذاتية.

1- *Gérard Genette : Fiqures2, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 189.*

2- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990 ، ط1، ص 166.

3- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص 225.

4- تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 58-59.

كما أن وصف الشخصيات من الداخل أو الخارج يرتبط بالضرورة بموقف المؤلف منها. حيث تراه يعرض مواقف الشخصيات بصورة تنم على أنه يتوحد معها أو العكس.

وقد وصلت تأثيرات هنري جيمس ذروتها في عمل جيرار جينيت، الذي تتبنى مصطلحا مغايرا للرؤية أ ووجهة النظر وهو التبئير *(focalisation)* وهو تضييق في حقل الرؤية، أي عمليا "انتقاء للمعلومات السردية... وهو نوع من قناة للأخبار، لا تسرب إلا بما تسمح به الوضعية." [1] وهو أنواع:

1 - التبئير الخارجي (*focalisation externe*):

ويقابل "الرؤية من الخارج" عند بويون و"السارد أكبر من الشخصية" حسب تودوروف. وهو تبئير يقوم به شاهد خارج عن الأحداث: ويكتفي فيه السارد بمراقبة ورصد الحركات عن طريق الملاحظة الخارجية. ليكون كالكاميرا التي تلتقط الصور وتسجل عن بعد، جاهلا الأفكار الحقيقية للشخصيات ومكتفيا بمظهرها الخارجي. فينفصل فيها السارد عن الحدث المسرود، وتسمى متباينا حكائيا لأن معرفته تقل عن معرفة الشخصية.

2- التبئير الداخلي (*focalisation interne*):

وهو تبئير يعرض فيه السارد وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، ولا يصفها ولا يشير إليها من الخارج وهو أنواع:[2]

- حكاية ذات تبئير داخلي ثابت (*focalisation interne fixe*) فيه تضييق لحقل الرؤية حيث ينحصر، ويقدم لنا من خلال وعي لشخصية وحيدة.

1- *Gérard Genette : Fiqures2, p.* 206.

2- *Ibid.*, p. 207.

- حكاية ذات تبئير داخلي متغير (*focalisation interne variable*) ويعرض فيه وجهات نظر لشخصيات بالتداول حيث تبأر الشخصية(أ) ثم يتحول التبئير إلى الشخصية (ب) ثم يعود إلى الشخصية (أ).

- تبئير داخلي متعدد(*focalisation interne multiple*) وفيه يعرض الحدث الواحد مرات عديدة وفق جهات نظر لشخصيات متعددة.

3- التبئير الصفر(*focalisation zéro*) :

يظهر السارد أعلم من الشخصيات بالحدث. ويهيمن بالسرد المطلق. وهو تبئير يشمل مجمل الكتابة السردية الكلاسيكية.

د -تقنية السرد في ذاكرة الجسد:

1 -السارد:

حاولت أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" التعبير عن الحياة الداخلية لبطلها السارد بنوع من الغموض وانعدام المنطقية والتسلسل والتراتب في الشعور والأفكار.

وتعمقت في تصوير آلامه ومخاوفه وإحباطاته الناتجة عن تجاربه، وتجارب المحيطين به، حيث يعتبر الجانب النفسي، هو الجانب الأكثر حضورا، إذ تلازم الشخصية الساردة غربة ووحدة ومعاناة، بسبب ثقل الذاكرة وقساوة الحاضر، كما تأسره العزلة والاغتراب في مكان وزمانه، وهي عزلة للإنسان الجزائري المثقف المحبط من جراء تهميشه.

تروي الكاتبة روايتها بلسان سردي ذكوري، على غير العادة، حيث تغوص في أعماق رجل منهك، بتجارب الماضي والحاضر، وتفرغ ذاكرته بجرأة غير معهودة.

تبدو الروائية من خلال الكتابة بلسان وشعور وعقل ذكوري أنها قادرة على أن تلتزم جانب من الحياد، لتغوص في قرارات ذاكرة مسكونة بامرأة ومدينة، واحتلال أبعادها. وأنها تمكنت بفعل إنتاجها اللغوي والشعوري النسوي من إنتاج معاني ومدلولات ذكورية داخل خطابها اللغوي. وألغت هي ومثيلاتها من الروائيات العربيات سلطة الحكي واللغة الذكورية. وإن كانت شهرزاد الساردة الأنثى تحريك سردي ذكوري فلعل أحلام مستغانمي قد أثبتت أن للمرأة القدرة على امتلاك فن السرد بوجيه الذكوري والأنثوي، من دون تفويض أو تحريك، بل أنها تجاوزت امتلاكها "أنا" الأنثوية إلى أنا ذكورية، لتبرز براعتها في التحكم في السرد بشقيه دون عناء أو اقتحام ثقيل.

ولعلها نجحت في بناء نسق فني لغوي جديد، يتأسس على عوالم متخيلة مبنية أساسا على رؤية المرأة للعالم، بصفة عامة وفهمها الأشياء التي تشكل عالمها وتدور حولها، بإحساس أنثوي يفيض شاعرية، عندما تقول في إحدى المقاطع السردية "لم أعتب عليك، كان في صوتي حسرة، ولكن لم أقل لك شيئا،كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء، ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين واختصر الصيغة والحلي القديمة بحلي خفيفة تلبس وتخلع على عجل واختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسم أو السمين في الشعر العربي"[1].

يظهر خالد في الرواية، الشخصية الساردة التي تشكل بؤرة مركزية للحكي، تعرض الأحداث من خلال رؤيتها الخاصة، وتكشف للقارئ عن مختلف ملامح الصراع الداخلي والأفكار والرؤى. وتقدم المواقف الخارجية والداخلية والصور التي تحملها إياها الكاتبة، فتعرض مختلف ذكرياتها وأحلامها وتخيلاتها بصورتها دون أن يكون لها أي دور في عملية التوصيل.

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 135.

ينقل السارد القارئ بين عالمين، عالمه الداخلي حيث الحنين إلى المدينة والوطن وصراعه بين الرضوخ في الحب والوفاء بالعهد لصديقه الشهيد (سي الطاهر) وعالمه الخارجي الذي يحافظ فيه على علاقاته ومركزه الاجتماعي والفني، في الغربة التي آثر العيش فيها حتى لا تشوهه الماديات، كما شوهت الكثير ممن حملوا معه شعار تحرير الوطن يوما ما.

يشد السارد انتباه هذا القارئ، بعرض هذا الصراع، فيظل مشدودا لخلق ترابط بين الواقع المحسوس والواقع النفسي، ويعمل جاهدا للتحليل والتأويل والتفسير بناء على حجم التأثير والقناعة تجاه ما يقدمه هذا السارد من أفكار ومشاعر.

تبني الرواية على شبكة سردية معقدة، تظهر أولا مع الكتابة، أحلام مستغانمي في علاقتها مع المتلقي وهو قارئ رواية ذاكرة الجسد وتتداخل في محتواها مع علاقة أخرى بين الكاتبة حياة (كاتب منذ ورق إلى قارئ من ورق)، وعلاقة بين الكاتب خالد السارد، وهو كاتب من ورق وحياة المسرود له (قارئ من ورق)، وكأن الرواية تحمل في جوفها روايتين اثنتين، تحيلان على تلبس التخييلي بالواقعي، والعلاقة التخييلية بين كاتبين ساردين، مسرودين لهما، في كتابة وكتابة أولى واقعية تشكل علاقة تربط بين مبدع حقيقي وقارئ واقعي، ولعلى هذا التداخل بين الواقعي والتخيلي قد وضع أساسا لإحداث نوع من التماهي بينهما.

تبدأ علاقة السارد والمسرود له، من خلال الكتابة عند حياة في روايتها "منعطف النسيان "وهي كتابة تحاول من خلالها هذه الشخصية قتل الماضي وقتل خالد رمزيا عن طريق النسيان، حتى تطوي صفحة حكايتها معه فتقول: " هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صوت، ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه"[1].

1- ذاكرة الجسد، ص 23.

تتخفى الكاتبة عن طريق السارد وراء شخصية حياة الكاتبة. لتعرض لنا خطابا نقديا لواقع الكاتبة الجديدة بمقاييسها الحداثية، وتنتقي لغة سردية تتناسب وقناعاتها الأدبية والجمالية.

أما الكتابة عند خالد في روايته التي يسردها لنا ويوجه خطابه من خلالها إلى حياة، فهي استعادة للذاكرة حتى تنسى، فيقول: "ستقولين لماذا كتبت هذا الكتاب، سأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير"[1].

يبرز السارد في هذا النص بنضجه المعرفي، من خلال فلسفة خاصة للحياة والموت والحب. وهي فلسفة يؤسسها فعل الكتابة الذي يظهر مسيطرا على موضوع الرواية كتيمة أساسية تشكل محور العلاقة بين السارد خالد والبطلة حياة، وبالتالي بين المؤلفة التي تشيد بكتابة جديدة تتجاوز الكائن إلى الممكن، حيث تصبح الكتابة مشروع غير مكتمل، مفتوح على خطابات لم تغلق وأخرى تنتظر. "هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن، فما أجمل الذي حدث بيننا وما أجمل الذي لم يحدث،... وما أجمل الذي لن يحدث...، نحن لا نشفى من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا"[2].

تعد الكتابة عند السارد قناة تواصل وبوح أساسية تُظهر علاقته بالشخصيات الأخرى، ويُبدي من خلالها وجهات نظره المتباينة تجاهها، حيث تؤكد وجهات النظر أفكارا ترسم ملامح الشخصيات وتحدد أفعالها وأول هذه الأفكار:

فكرة الموت من خلال الكتابة: حيث تصبح الكتابة وسيلة إجرامية، تجهز على الأبطال في الروايات، وهي طريقة اعتمدتها ليلى للنسيان ويعتمدها خالد للتذكر، تقول حياة متحدثة عن جريمتها من خلال الكتابة: "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير،

1- المصدر نفسه، ص 64.

2- ذاكرة الجسد، ص 11-12.

وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف"[1].

ويعرض السارد وجهة نظره تجاه شخصية حياة ليبرز قساوتها من خلال فعل الكتابة عندما يقول:"أنني استعير طقوسك في القتل فقط".

-الموت من أجل الوطن: الموت لأجل الوطن يختلف عن بقية أنواع الموت المذكورة في الرواية، فهو موت منشود، يقبل إليه المرء بشغف وحب، "ذلك الموت الذي اخترنا اسما آخر أكثر إغراء له، لنذهب إليه دون خوف وربما بشهوة سرية، وكأننا نذهب لشيء آخر غير حتفنا..."[2].

ويتجسد حب الموت والإقبال عليه كذلك، عندما يعرض السارد وجهة نظره لشخصية زياد المناضل الفلسطيني، صاحب المواقف الوطنية فيقول: "لنا في كل وطن مقبرة، على يد الجميع متنا باسم كل الثورات وباسم كل الكتب... لقد مات شاعرا كما أراد...مقاتلا في معركة كما أراد أيضا"[3].

- الموت من خلال الحب: عاش خالد سكرات الموت بعدما نزل عليه خبر زواج حياة كالصاعقة، فقتل فيه الحلم والحب و أحيا المرارة والغيرة والحقد، يقول في ذلك: "تراني في لحظة جنون كهذه قبلت أن أحضر عرسك وأن أكون شاهدا على مأتمي، وعلى الحقارة التي يمكن أن يصلها البعض دون خجل"[4].

وتحيل علاقة السارد بالسرد الروائي على الكثير من التفسيرات والاقتباسات النصية التي تأتي على لسانه لتعمق علاقته بالقارئ، وتفتح مجال المناقشة الوهمية معه

1- المصدر نفسه، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص 31.

3- ذاكرة الجسد، ص 289.

4- المصدر نفسه، ص 318.

وتستفزه رغبة منه في إشراكه في الحديث عن المواضيع التي أثارها في النص، ومَردُّ فتح هذا المجال من النقاش إلى ثقافة السارد وخبرته.

ويظهر ذلك في بعض النصوص المتنوعة التي أشارت إلى شخصيات مشهورة في مجالات متنوعة كذكره "زوربا" وهو يبادل حياة النقاش ويبهرها بمعرفته له "أجبتك: يمكن أن تضيفي كذلك أنني في سنه وفي جنونه، وتطرفه وأنّ في أعماقي شيئا من وحدته... من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم قلتِ متعجبة: أتعرف عنه كل هذا... أتحبه؟"[1].

ويحاول السارد أن يكون في مستوى حديث حياة معه وهي طالبة جامعية، فيجيبها في إحدى حواراتهما معا بمقطع شعري للسيّاب فيقول "وجدت الجواب في قصيدة حفظت مطلعها ذات يوم:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أوشرفتان راح ينأى عنها القمر.
سألتني مدهوشة : أتعرف شعر السيّاب أيضا... عجيب
قلت في جواب مزدوج: أعرف (أنشودة المطر)"[2].

وتتوزع نصوص أخرى ضَمنها السارد خطابه تنم عن مستواه الثقافي، وبالتحديد عن ثقافته في ميدان تخصصه الرسم: كذكره لـ(دولاكروا، وأطلان وفان غوغ وشخصيات أخرى أمثال همنغواي وألبرتو مورافيا والحلاج وهنري ميلر وبودلير).

2 -تعدد الضمائر في الرواية

1- المصدر نفسه، ص 139.

2- ذاكرة الجسد، ص 182.

يتنوع الحكي بالضمائر الثلاثة في الرواية، حيث يبرز الحكي بضمير المتكلم من بداية الرواية، رغم أن هناك شخصيات أخرى تُكوِن عالم، فهيمنة السارد راجعة إلى أنه يحكي عن نفسه، وتأتي الشخصيات الأخرى بحكاياتها لتملأ مساحة الحديث عن هذه الذات.

ويظهر ذلك من خلال الجملة الاستهلالية التالية: "يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول هنيئا للأدب فجيعتنا إذن، فما أكبر مساحة ما لم يحدث، إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب، وهنيئا للحب أيضا..."[1].

يبرز هذا المقطع امتلاك السارد لسلطة معرفية "وسلطة في نمط توزيعها وسلطة تداولها، وسلطة في ضبط مساراتها الفعلية والممكنة في النص الأدبي"[2]. فهو يعي جيدا عند توجيه الخطاب للمخاطب نهاية القصة ونهاية الخطاب المبثوث فيها، ويدرك جيدا أنه لم يكتمل بعد، وسوف يكون بداية لمشروع أدبي جديد يقوم على أنقاض ذاكرته.

يوهم ضمير المتكلم "أنا" في الرواية بوجود الكاتب وراء شخصية الساردة، ويجعل القارئ "يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية[3].

لكن الظاهر أن الأمر يبدو مختلفا نوعا ما، وبخاصة إذا كان السارد رجلا والشخصية التي يوجه لها الخطاب امرأة كاتبة تحمل ملامح المؤلفة ومؤشرات تقربنا من حياتها الخاصة (فاسمها أحلام ولدت بتونس، ولها أب شهيد، وتحترف الكتابة).

ولعلى السارد هنا يظهر وكأنه ليس وسيطا بين القارئ والكاتب، ولكنه طرف ثالث بين مؤلف حقيقي هي أحلام مستغانمي ومؤلف ورقي هي (حياة أحلام).

1- المصدر نفسه، ص 12.

2- سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط، دار الأمان، ط 1، 1996، ص 83.

3- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 243.

السارد وهو يستعمل ضمير الأنا المتكلم، يعرض خطابه الروائي داخل الرواية، وينفرد بالحديث عن نفسه في أعمق مستوياتها الباطنية، ينسي القارئ الكاتب الحقيقي، الذي يصبح مجرد شخصية " من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يزدجيه باحتراف فني عجيب من الداخل، وضمن الجوقة، ومن بين الممثلين "فأنا" إذن يجعله فاقدا لوضع المؤلف ومكتسبا لوضع الممثل (الشخصية)[1].

يقول السارد (المؤلف الورقي) في مقطع سردي: "تساءلت كثيرا بعدها، وأنا أعود بين الحين والآخر لتلك الصورة، كيف عدت هكذا لتتربص بي، أنا الذي تحاشيت كل الطرق المؤدية إليك..."[2].

ولعلى الأنا تخاطب الكاتبة التي تتخفى وراء شخصية رئيسية يسرد السارد حكايتها، وهي تحمل اسمين (حياة وأحلام) الفتاة الشابة التي أحبها، والذي يجمع بينهما الماضي المشترك حيث كان السارد زميل نضال لأبيها القائد الثوري في جيش التحرير الوطني، ولعلى هذا الجانب من القصة يتقاطع مع الواقع كما سبق ذكره، وكما هو مذكور في الرواية عن شخصية أحلام.

لقد جرت العادة أن يكون استعمال ضمير المتكلم "أنا" في السير الذاتية، إلا أنها تقنية وظفها الروائيون الجدد "للتدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع"[3] فلجأ السارد بغية تحقيق هذا الإقناع إلى تأكيد الحكي والإثارة بهذا الضمير في أكثر من مقطع سردي حيث يقول في واحد منها: "أحب دائما أن ترتبط الأشياء في حياتي بتاريخ ما، يكون غمزة لذاكرة أخرى، أغرتني هذه الفكرة الجديدة وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء

1- المرجع نفسه، ص 244.

2- ذاكرة الجسد، ص 20.

3- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 94.

وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن أن غدا سيكون أول نوفمبر....فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كهذا لأبدأ به هذا الكتاب"[1].

يتحدث السارد في هذا المقطع عن الحالة التي استقر عليها منذ عدة أشهر، في مسافة زمنية نفسية جمعت كل الأزمنة.وانتفى معها الوعي بالأزمنة الخارجية في حالاتها الثلاث لتتأرجح الرواية بينهما دون التقيد بزمنها الخاص وأحداثها الواقعة. ففي المقطع وحده تداخل زمني يظهر من خلال الأفعال المتداخلة "أحب، أغرقني...،أستمع، أكتشف فقدت...، أختار، سيكون...، لأبدأ".

يتحول السارد ضمن مقاطع سردية أخرى إلى موضوع للسرد يواصل فيها الحكي عن نفسه ويبني عالمه الروائي "كامتلاكه أدوات السرد وقدرتها على إبداع فنيته[2]. ويحضر السارد فيه وهو يملأ حيزه دون أن يبرر حضوره، فهو يحكي أشياء تتعلق به وتفاصيل تشكل مسار حياته "كنت يتيما. وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة.فالجوع إلى الحنان شعور مخيف وموجع، يظل ينخر فيك من الداخل، ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى[3].

يؤكد ضمير المتكلم واقعية الشخصية في الوجود خارج النص عند القارئ،إلا أنه ليس كذلك إلا في نصه الذي يحكيه ولو أنه يدعم حكيه بإشارات تحيل إلى حدث محفوظ في التاريخ الخاص بشخصية وطنية لها حسب السارد وجود فعلي، يظهر من خلال هذا المقطع السردي "كنت أحلم بمنصب في الظل يمكن أن أقوم فيه بشيء من التغييرات، دون كثير من الضجيج ودون كثير من المتاعب، ولذا عندما عينت كمسؤول عن النشر

1- ذاكرة الجسد، ص 28 – 29.

2- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 95.

3- ذاكرة الجسد، ص 32.

والمطبوعات في الجزائر،شعرت أنني خلقت لذلك المنصب فقد قضيت كل سنوات إقامتي في تونس، في تعلم العربية والتعمق فيها[1].

ويظهر ضمير المتكلم أنا في الرواية للاعتراف والمكاشفة مع الأخر ومع الذات، تتداعى من خلاله الأفكار وينفجر مخزون الوعي والذاكرة المعبأة بالذكريات والصور والإشارات[2] وقد كان عند خالد قدرة على اجتياز الصمت إلى الكلام والذاكرة إلى النسيان. من خلال الكتابة كطريقة للبوح بمكامن الذات من خلال المونولوج الداخلي، والحوار مع الشخصيات الأخرى التي يوجه لها الخطاب باعترافات تمسه وتشملها هي الأخرى.منعته الاعتبارات من كشفها إلا من خلال الكتابة فيقول "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه وفي المدن المغلقة قلبه... لم أتوقع أن تكوني المعركة الذي سأترك عليها جثتي والمدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي... واللوحة البيضاء التي ستستقيل أمامها فرشاتي، لتبقى عذراء وجبارة مثلك، تحمل في لونها كل الأضداد"[3].

يبدو في الاعترافات الكثيرة للسارد أوجاع وقهر تدلل كلها على أنه شخص مهمش. مختلف عن الآخرين في شكله وأفكاره وأحاسيسه، التي تزيده تهميشا فهو منصرف عن الدنيا بالرسم وعن ذاته بتجاهلها وبترها عن واقعها وراهنها بمقاييسه الجديدة، مسجون في ماضيه وقيمه التي بات يتراجع عنها عندما دخلت حياة عالمه فيقول "وكنت أشعر وأنا أنحدر معك إلى تلك المتاهات العميقة داخلي إلى تلك الدهاليز السرية للحب والشهرة. وإلى تلك المساحة البعيدة الأغوار التي لم تطأها امرأة قبلك، أنني أنزل

1- المصدر نفسه، ص 167.

2- الطاهر روابنية: تظافر الشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، مجلة تجليات الحداثة العدد 3، ص 86.

3- ذاكرة الجسد، ص 116.

أيضا سلم القيم تدريجيا وأنني أتنكر دون أن أدري لتلك المثل التي آمنت بها تطرف، ورفضت عمرا بأكمله أن أساوم عليها[1].

في هذا التصريح تعرية للنفس من دواخلها غبر خارجها لتصبح رؤية السارد بضمير الأنا مجسدة للرؤية المصاحبة في عرض الأحداث وتوصيلها للمتلقي فالسارد شخصية في النص عالمة بكل المعلومات والأسرار السردية "كان ناصر آنذاك ينهي شهره الثامن، وأنت تدخلين عامك الخامس وكان الوطن في صيف 1960 بركانا يموت ويولد كل يوم وتتقاطع مع مولده وميلاده أكثر من قصته بعضها مؤلم وبعضها مدهش[2].

والسارد يعكس من خلال مواقفه وأفكاره صوت المؤلفة التي تشاركه البطولة وتبث فيه الحياة وتستفز فيه الذاكرة وحب الوطن وهوس المدينة لتصبح حياة وخالد وأحلام ثلاثية للكتابة والوطن والحب التي تصنع باللغة الأنثوية، والتي تحتفل بالوطن في فرحه وحزنه ومآسيه، يقول السارد: "حزني على ذلك الثوب... حزني عليه، كم من الأيدي طرزته وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد رجل يلقى به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد...؟".[3]

يقوم فعل الكتابة عند خالد على ضمير "الأنا" الذي يبني على أنقاض الذاكرة وتطلعات العلم واستحضاره من خلال توالد حكايات صغيرة لشخصيات الرواية، فينتقل من حكاية لأخرى، وهو يقبض على العملية السردية خلف صوتها حينا وصوته أحيانا كثيرة، فيشرح ويعلق ويعقب ويشاركها الحكي في الحوار كما هو ماثل في المقطع الآتي، الذي يعلن بداية حكاية حياة مع خالد في الرواية "أجبتك سأقدر... لأنني سأغير أيضا عادتي معك.

1- المصدر نفسه، ص 118.

2- ذاكرة الجسد، ص 53.

3- المصدر نفسه، ص 432.

أجبتني عندئذ بفرح سري لامرأة اكتشفت فيما بعد أنها تحب الأوامر:

-سأطيعك...فأنا أحب هذه اللغة وأحب إصرارك... ذكرني فقط لو حدث وأن نسيت"[1]

تسرب في الرواية الحكايات المتوالدة شيئا فشيئا، عبر مسار سردي طويل، إذ تستدعي كل حكاية جديدة أخرى. وتتنوع من خلالها أساليب الحكي وطرقه، وتتنوع الضمائر، حيث يستعمل وهو يخاطب حياة ضمير المخاطب "أنت"، وفي حكايات سي الطاهر وسي الشريف وزياد وحسان ضمير الغائب "هو".

قصته مع حياة:

يجتمع الضمير أنا المتكلم والمخاطب أنت، ليكونان مشاهد واعترافات لأحداث مستحضرة تطفح شاعرية ورقة حينا وغيضا وغضبا وقهرا حينا آخر.

وفي الرواية بعض المقاطع التوضيحية لمخاطبات تحيل على السعادة كقول خالد يخاطب حياة "أنت، تراك أنت،... نور يضيء كل لوحة تمرين بها، فتبدو الأضواء الموجهة نحو اللوحات، وكأنها موجهة نحوك، وكأنك كنت اللوحة الأصلية...[2]

ويتحول السرد على لسان شخصية حياة في حواراتها ومناجاة خالد لنفسه بعبارة "أنت" أومن دونها، فيكتفي برؤية خارجية بوصف ما يرى ويسمع من حياة جاهلا ما في قرارات نفسها من أحاسيس وما يدور في ذهنها من أفكار تجاهه وتجاه العالم، فيقول عندما يتحدث عن موقفه منها: "أكنت لحظتها تتنبئين بنهايتي القريبة، وتواسيني مسبقا

1- المصدر نفسه، ص 108.

2- ذاكرة الجسد، ص 67.

على فجيعتي... أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي وتسعدين سرا باندهاشي الدائم أمامك."[1]

وفي حوار معها يقول على لسانها: "قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: "كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي... وأتخلص من بعض الأثاث القديم. وأن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت تسكنه، ولا يمكن أن ألقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة..."[2].

تتداخل في بعض المواقع السردية للمخاطب، فلا يمكننا أن نميز إن كان المخاطب حياة الفتاة التي أحبها خالد، أم المدينة التي تسكن فيه يربطه بها حنين لا حدود له فيقول السارد: "لقد هزمت من كانوا قبلي، وضعت من جنونهم بها أضرحة بالعبرة، وأنا آخر عشاقها المجانين، وكانت تشبهك تحمل اسمين مثلك، وعدة تواريخ الميلاد، خارجة لتوها من التاريخ باسمين..."[3].

فحياة تكشف حقيقتها أمامه بعد أن تزوجت والوطن يكشف هو الآخر ليظهر وجهه الآخر الجديد، غير الوجه الذي تركه عليه "الوطن نفسه أصبح يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"[4].

يعتبر الضمير الغائب أقل استخداما في هذه الرواية، لأن السارد كما علمنا يبدو مسيطرا على الحكي بضمير المتكلم وأن استخدام ضمير الغائب يعني أنه سارد "غير حاضر، فالروائي ورغم حضوره يتدخل في سرده (يرى من الداخل) ومنه فلا بد له من

1- المصدر نفسه، ص 24.
2- ذاكرة الجسد، ص 22.
3- المصدر نفسه، ص 343.
4- المصدر نفسه، ص 23.

تبرير يخوله الظهور أمامنا بمظهر العارف، أو بمظهر الذي يروي أو يسمع ويروي، أو لابد له من وسيلة فنية تخفيه، إذ سرد خلق الشخصيات وإلا انكشف تدخله"[1].

ويتجلى الحكي بضمير الغائب من خلال تقديمه لشخصيات الرواية في علاقتهم به، ويظهر من خلال هذا الحكي أنه يعرف كل شيء عنه.

فهو عندما يتحدث عن بعض الشخصيات بضمير الغائب، فإن ذلك يمنح حرية الانتقال من موضوع إلى آخر، فالأحاديث التي كان يقولها لنا السارد عن سي الطاهر مثلا في الجهة كانت تتناول مواضيع الثورة والكفاح وتصف شجاعة سي الطاهر وأمثاله في القتال وحسن التسيير والقيادة وأحيانا أخرى يتحدث عن سي الشريف وسي مصطفى ممن ناضلوا قديما. وتحول مسارهم النضالي إلى حاضر مشبوه بالصفقات والمصالح الشخصية. لكن إذا أحسن هذا السارد أنه قد يفقد سامعه أي قارئه الباحث عن الدلالة فإنه يحول خطابه ليسلم الكلام إلى ضمير الحاضر ليعارض هو الآخر تصوره ورؤيته للعالم.

يقول السارد وهو يتحدث عن سي الطاهر: "كلما طرحت على نفسي هذا السؤال دهشت... فقد كان بإمكان سي الطاهر برغم مسؤوليته أن يهرب ليوم أو يومين إلى تونس، ولم تكن قضية عبور الحدود بحراستها المشددة ودورياتها وكمائنها لتخيفة ولا حتى (خط موريس) المكهرب والمفروش بالألغام"[2].

كما يتحدث عن سي الشريف كيف كان قبل أن يحوم حوله فئة من المتطفلين والوصوليين، من أصحاب المطامع ومحبي المناصب وجمع الثروات، ويشوه صورته

1- يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 95.

2- ذاكرة الجسد، ص 43.

في عين خالد فيقول:" كنت أحب سي شريف، كان فيه شيء من هيبة قسنطينة، شيء من الجزائر العميقة وذاكرتها وشيء من سي الطاهر من صوته وطلته..."[1].

ويقرب صورة كاترين إلى القارئ من خلال عاداتها وسلوكها اليومي الذي يحيل إلى مجتمع غريب عن المجتمع العربي، والذي ألفه خالد واعتبره جزءا من ملامح أفراده، ولا يملك الحق في انتقاده، ولو كان يستغربه فيقول: "ولكن شعرت لحظتها وهي جالسة في الأريكة المقابلة التي تشاهد الأخبار، وتلتهم سندويتشا أحضرته معها، أنها امرأة كانت على وشك أن تكون حبيبتي وأنها هذه المرة كذلك، لن تكونها. إن امرأة تعيش على السندويتشات هي امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض في الأنانية وكذلك لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان"[2].

ويظهر السارد وهو يعرض للقارئ الشخصيات التي يتخذ منها موقفا يتعارض مع قناعته ويدينهم، أنه يحاول أن يشرك السارد في إدانته المتلقي، ويستثني نفسه من أفكارهم وسلوكاتهم.

يستخدم السارد ضمير الغائب كتبرير لحضوره في الرواية بمظهر العارف أو"بمظهر الذي يروي أو يسمع ويروي، أو لابد من وسيلة فنية تخفيه، إذا سرد خلف الشخصيات وإلا انكشف تدخله".

يتجلى الحكي بضمير الغائب من خلال تقديمه لشخصياته في علاقتهم به، ويظهر من خلال هذا الحكي أنه يعرف كل شيء عنهم، فينتقل بحرية من موضوع إلى آخر وشخصية إلى أخرى، بدون عائق وبثقة كاملة في نفسه وفي معرفته الكلية... فالأحاديث التي كان ينقلها لنا السارد عن سي الطاهر مثلا في الجبهة كانت تتناول مواضيع الثورة والكفاح وتصف شجاعة سي الطاهر في القتال وحسن التسيير والقيادة، وأحيانا أخرى

1- المصدر نفسه، ص 269.

2- ذاكرة الجسد، ص 89.

يتحدث عن سي الشريف وسي مصطفى ممن ناضلوا قديما، وتحول مسارهم النضالي إلى حاضر مشبوه بالصفقات والمصالح الشخصية، لكن إذا أحس هذا السارد أنه قد يفقد سامعه أي قارئه الباحث عن الدلالة، فإنه يحول خطابه ليستلم الكلام إلى ضمير حاضر ليعرض هو الآخر تصوره ورؤيته للعالم.

يقول السارد وهو يتحدث عن سي طاهر " كما طرحت على نفس هذا السؤال دهشت فقد كان بإمكان سي الطاهر برغم مسؤولياته أن يهرب ليوم أو يومين إلى تونس، ولم تكن قضية عبور الحدود بحراستها المشددة، ودورياتها وكمائنها لتخفيه ولا حتى اجتياز لخط موريس المكهرب والمفروش بالألغام"[1].

كما يتحدث عن سي شريف كيف كان قبل أن تحوم حوله فئة من المتطفلين والوصوليين من أصحاب المطامع السلطوية وجمع الثروات، والذين شوهوا صورته في عين خالد فيقول: "كنت أحب سي شريف كان فيه شيء من هيبة قسنطينة وحضورها، شيء من الجزائر العميقة وذاكرتها، وشيء من سي الطاهر من صوته وطلته..."[2].

ويقرب صورة كاترين إلى القارئ من خلال عاداتها وسلوكها اليومي الذي يحيل على مجتمع غربي، قد ألفه خالد لا يؤمن به، إلا أنه يبقى جزء من خصوصيته ولا يملك الحق في انتقاده، فيقول عنها: "ولكن شعرت لحظتها وهي جالسة في الأريكة المقابلة لي تشاهد الأخبار وتلتهم سندويتشا أحضرته معها أنها امرأة كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتي وأنها هذه المرة كذلك لن تكونها، إنها امرأة تعيش على السندويتشات هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانية ولذلك لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان[3].

1- ذاكرة الجسد، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص 269.

3- المصدر نفسه، ص 89.

ويظهر السارد وهو يشرك المتلقي في إدانته ويستثني نفسه من أفكارهم وسلوكاتهم أن يحاول أن يلف نفسه بالقيم التي يفتقدها غيره.ويشفي نفسه من عقدة التهميش التي يلقاها من وطنه والتحاشي الذي تظهره له حياة والتقصير الذي يشعر به تجاه سي الطاهر الذي يخونه في ابنته وحسان الذي يعيش حياة اجتماعية مزرية دفعت به بطريقة غير مباشرة للقاء حتفه.

3 -الصيغ السردية في الرواية:

يفسح السارد المجال لشخصيات الرواية حتى *تعبر* عن نفسها من خلال الحوار، الذي يأخذ في الخطاب المنقول مساحة معتبرة، فيقصُر في مواضع ويطول في مواضع أخرى. وقد جاء معظمه بين السارد خالد وحياة في نقاشات مطولة تناوب الاثنان عليها، في مواضيع تتعلق أغلبها بالرسم والكتابة والموسيقى، وذكريات الماضي التي كانت تجمعهما منذ خمس وعشرين سنة، عندما كانت حياة طفلة رضيعة، وفي المقطع المقتطف توضيح لشكل الحوار الذي تكرر عبر مسار الرواية.

"أخفيت ارتباكي بسؤال ساذج

- وهل ترسمين.
- قلت لا، أنا أكتب.
- وماذا تكتبين؟
- أكتب قصصا وروايات.

رددتها وكأني لا أصدق ما أسمع... فقلت وكأنك شعرت بإهانة من مسحة العجب أوالشك في صوتي:

- لقد صدرت لي أول رواية منذ سنتين.

سألتك وأنا أنتقل من دهشة إلى أخرى.

- وبأي لغة تكتبين؟..."[1]

ويتدخل السارد في كل حواراته بتعليق أو حوار داخلي يعبر فيه عن موقفه تجاه شيء أو شعوره تجاهه، حتى يشرح للقارئ مدى تأثير ذلك المشهد على نفسه ووقعه المتباين من حوار لآخر.و للسارد حوارات مع شخصيات أخرى، يقرب بها هذه الشخصيات حتى تعرض مواقفها ووجهات نظرها تجاه الأمور المختلفة في حياتها، كحواره مع أخيه حسان وهو يخبره عن التحول الذي أصاب البلاد وتشوه المعايير التي أصبح يتعامل بها أفرادها، كما هو في الحوار الآتي: "قال مازحا: الناس...؟ لاشيء... البعض ينتظر والبعض يسرق والبعض الآخر، ينتحر. هذه مدينة تقدم لك الاختيارات الثلاثة بالمبررات نفسها والحجة نفسها... يومها خفت على حسان من تلك المدينة،... وانتابتني فجأة قشعريرة مبهمة، سألت دون تفكير... وكأنني أسأله أي الوصفات الثلاثة أختار: وهل لك أصدقاء هنا تلتقي بهم... وتخرج معهم... أجابني وكأنه يعجب لسؤالي، ويسعد لاهتمامي المفاجئ بكل تفاصيل حياته..."[2].

وللشخصيات الأخرى كلام فردي خاص بها، وهو كله يساهم في تشكيل بنية خطاب الرواية. وهي أصوات روائية تتداخل ضمن الخطابات المنقولة لتؤدي أغراضا بحسب المواقف الخاصة بها.

وتتباين الشخصيات وتتفاوت من خلال خطاباتها، فيبرز ثقلها في الرواية بين الواحدة والأخرى، وتبرز كذلك حمولتها المعرفية ومحمولاتها الثقافية والنفسية بنوع من التفاضل والتمايز.

يلجأ السارد في خطاب "ذاكرة الجسد" إلى علامات تعلن توقف المنقول واستئناف الخطاب المحكي أو المحول أو الأسلوب غير المباشر الحر.

ويعتمد السارد في الخطاب المسرد على الإخبار والمونولوج والوصف، ليسرد لنا تفاصيل حياته ويقربها للقارئ على أنها حقيقية.

1- ذاكرة الجسد، ص 106- 107.

2- ذاكرة الجسد، ص 357.

الإخبار:

وفيه يعرض خالد سيرته الذاتية، المليئة بالأحداث والمنعرجات التي أثرت في مجريات حياته الخاصة، يعرضها بطريقة متكسرة لا تخضع لترتيب وتتالي، عندما يعود من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي، فيعيش القارئ معه لحظات حياته الهامة ويقاسمه أفراحها وأحزانها فيقول، وهو ينتبه للشيخوخة التي بدأت تعلن تلبسها عليه فجأة، وهو منشغل بحبه ورسمه ويشرف على لحظاته الأولى لبدأ هوسه بالكتابة فيقول: "لا أصعب من أن تبدأ الكتابة في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كل شيء، الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة... شيء شهواني وجنوني، شبيه بعودة المراهقة، شيء مثير وأحمق شبيه بعلاقة حب بين رجل في سن اليأس، وريشه حبر بكر، الأول مرتبك وعلى عجل والثانية عذراء لا يرويها حبر العالم".

"فما أوجع هذه الصدفة التي تعود به، بعد كل هذه السنوات إلى هنا للمكان نفسه، لأجد جثة من أُحبهم في انتظاري بتوقيت الذاكرة الأولى، ليستيقظ الماضي الليلة بداخلي... مربكا يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة، فأحاول أن أقاومه، ولكن هل يمكن أن أقاوم ذاكرتها هذا المساء"[1].

لقد بدأ خالد الكتابة عن حياته، في يوم خزين بعد أيام منذ عودة لتشييع جنازة أخيه حسان، الذي اغتيل على يد مسلحين بالجزائر العاصمة... والكتابة التي ستحيي ذاكرته، كتابة مستفزة باحثة عن أوجاعه وآلامه وأيامه السعيدة في قراراتها المستكينة. فبعد أن يعلن انطلاق الكتابة، يشرع في حكي تفاصيل حياته التي يبدأها بالتحاقه بصفوف جيش التحرير الوطني وهولا يزال شابا في العشرين من عمره ويذكر أهم أحداثها بالتتابع: "ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس، وكنت أدري

1- ذاكرة الجسد، ص 30.

أنه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة، وأن قدري سيكون مختصرا بين المساحة الفاصلة بين الحرية... أو الموت"[1].

يبدأ السارد قصته بيوم التحاقه بالجبهة ويتدرج في الحديث عما تلا هذا الحدث من أحداث مسيرته الكفاحية مع سي الطاهر زميله في سجن الكديا وقائده في الجهاد، ليصل عند نقطة فاصلة في حياته، يوم أصيب في ذراعه اليسرى واضطر إلى الهرب إلى تونس للعلاج، ليبدأ حياة أخرى مع عائلة سي الطاهر ومع عالم الرسم فيقول: " كانت الأحداث تجري مسرعة أمامي، وقدري يأخذ منحنى جديدا بين ساعة وأخرى. ووحده صوت (سي الطاهر) وهو يعطي تعليماته الأخيرة كان يصل إليّ حيث كان ليصبح صلتي الوحيدة مع العالم".

ويقفز بنا السارد إلى الضفة الأخرى من حياته عندما دخلت حياة (أحلام) حياته وهي رضيعة، وكيف التقى بها بعد خمس وعشرين سنة وهي شابة في معرضه بباريس وكيف بدأت علاقتهما تتشكل باللقاءات والحوارات التي قربت أكثر المسافات بينهما، لتحول العلاقة بملامح الضاربة في الزمن بين فتاة وصديق أبيها إلى فتاة بملامح جزائرية ورجل أحب فيها الماضي والمدينة والمرأة "كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك... سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة... بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة....ولام التحذير فكيف لم أحذر اسما، يحمل ضده، ويبدأ ب "أح" الألم واللذة معا، كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد، الجمع كاسم هذا الوطن وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما بين الابتسام والحزن..."[2].

ينزاح السارد في كل مرة عن مسار حياته ليطلعنا بجوانب هامة وبارزة عن حياة شخصيات جمعته بها الظروف وهي تتلاحم لتشكل عالما روائيا متكاملا. ومن هذه الأخبار الفرعية علاقته بكاترين وسي شريف وبزياد وبأخيه حسان

1- المصدر نفسه، ص 31.

2- ذاكرة الجسد، ص 42.

المونولوج:

لقد استدعت الأحداث الخارجية وإثارتها التأثير في وعي السارد البطل ونفسيته المتحدثة إلى القارئ دون وسيط يعيق التواصل بينهما حتى وإن كان المؤلف ذاته.

وقد اعتمدت الرواية على هذه التقنية لتكشف عن باطن السارد خالد وما يفيض به ذهنه من أفكار وأسرار وتأويلات لجملة المواقف التي يتعرض لها في تواصله مع الشخصيات في حاضره وذكرياته المستفزة من حين لآخر.

ويرد المونولوج في الرواية ليقدم لنا وجهة نظر الشخصية البطلة التي تستفرد بهذه العملية، وتقدم لنا صورها الانفعالية الكثيرة والمتداخلة. وهو استرسال شعوري يريد به السارد الاستفراغ والتخلص من إحباطه وصراعاته بين سلطة العقل وجموع العاطفة وفلوتها، إضافة إلى التساؤلات المقلقة حول هذا الواقع الذي يعيشه والذي يفرض عليه حالة من التشتت بين الرفض والانصياع.

"آه واشك... أيتها الصغيرة التي كبرت في عقله من.... كيف أنت أيتها الزائرة

الغريبة التي لم تعد تعرفني، يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان

لأمي، سوارا كان لأمي، دعيني أضم كل من أحببتهم فيك، أتأملك وأستعيد ملامح (سي الطاهر) في ابتسامتك ولون عينيك، فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلتك، ما أجمل أن تعود أمي في سوار معصمك ويعود الوطن في مقدمك وما أجمل أن تكوني أنت... هي أنت"[1].

يستبطن القارئ من خلال هذا المونولوج بداخل البطل، وهواجسها تجاه الماضي والوطن والحنين إليهما من خلال شخصية حياة التي جاءته من عمق الماضي والوطن بملامحهما لتوقظ فيه سبات حنين وشوق كبير لهما.

1- ذاكرة الجسد، ص 77.

"كيف أشرح لك كل هذا مرة واحدة. ونحن وقوف نتقاسمنا الأعين والأسماع، كيف أشرح لك كيف أنني كنت مشتاقا إليك دون أن أدري...أنني كنت أنتظرك دون أن أصدق ذلك وأنه لابد أن نلتقي"[1].

وفي الرواية مناجاة للنفس يعمد فيه السارد إلى "تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا"[2] ومن أمثلة ذلك ما ورد من باطن السارد في مقاطع كثيرة كهذه، لكثره ما يثقل ذكرياته من أوجاع وأنّات أحدثها الحنين على الماضي. وأن يرفع الكلفة والحواجز التي تقف بينه وبين القارئ، وليخلق حميمية وتواصلا نافذا بينهما.

حيث نلمح من خلال ما يرومه السارد في خلق هذه الحميمية أنه يتحدث عن نفسه، بتلقائية وانسيابية ألغت الحواجز بين المونولوج والسرد، مما أحدث بدوره تداخلا متناسقا بينهما لا يشعره بالتمايز والاختلاف ويظهر ذلك في هذا المقطع الذي يسترجع فيه خالد لحظة لقائه بحياة وتعرفه عليها ودهشته للصدفة التي جمعت بينهما في هذا اليوم بعد خمس وعشرين سنة، لينتقل من سرد الحدث إلى داخل وعيه بالتساؤل الذي يطرحه على نفسه وهو واقف معها وسط المعرض فيقول: "كنت أشعر برغبة في الجلوس إليك، في التحدث والاستماع إليك، عساني أتعرف على النسخة الأخرى لذاكرتي، ولكن كيف أقنعك بذلك؟ كيف أشرح لك في لحظات أنني أعرف الكثير عنك، أنا الرجل الذي تقابلينه لأول مرة والذي تتحدثين إليه كما نتحدث بالفرنسية للغرباء بضمير الجمع..."[3].

الوصف:

1- نفسه.

2- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 16.

3- ذاكرة الجسد، ص 76.

يجانب الوصف في الرواية السرد، ليكونا نصين أحدهما وصفي والآخر سردي. وقد يتداخلا حتى لنكاد نرى في السرد وصفا يحمله ويثبته في النص ويفتحه على نص القارئ حتى يستوعب الحكي، ويصل إليه صوتا وصورة من تضافرهما معا وقد "يتولد عن ذلك أن الوصف قد يكون ضرورة للنص السردي، إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف"[1].

يتنوع الوصف في الرواية بين وصف للشخصيات وذلك بإعطاء رسم متكامل لملامحها كوصفه لحياة في هذا المقطع: "كانت فتاة عادية ولكن بتفاصيل غير عادية، سر يكمن في مكان ما من وجهك... وربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية، ربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر الشفاه فاتح..."[2].

ووصفه لصديقه الشاعر الفلسطيني زياد بقول: "مازال شعره مرتبا بفوضوية مهذبة، وقميصه المتمرد الذي لم يتعود يوما على ربطة عنق، مفتوحا دائما بزر أوزرين وصوته المميز دفئا وحزنا، يوهمك أنه يقرأ شعرا، حتى عندما يقول أشياء عادية، فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه، ويوجد خطأ حيث هو"[3].

كما يأتي وصف الأمكنة مثيرا جدا في هذه الرواية لأنه وصف يقربك أكثر منها، ويغلفها بالحركة والألوان والأصوات.كوصف جسر قسنطينة قديما وحديثا وصفين متناقضين يشيران إلى التحول والتغير الذي طرأ عليه بفعل الزمن والإهمال وتبدل ذهنيات سكان قسنطينة الذين بدلوا عاداتهم ولم يعد الجسر يعني لهم شيئا، غير أنه يصل بين مرتفعين للاجتياز والعبور، "أيكون ذلك الإحساس جاءني وأنا ألمح، من حيث كنت تلك السفوح الجبلية التي كانت يوما مرشوشة بشقائق النعمان... وأزهار النرجس المنثور بين الممرات الخضراء والتي كان أهل قسنطينة يأتون إليها كل سنة لاستقبال الربيع...

1- انظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 382.

2- ذاكرة الجسد، ص 62.

3- المصدر نفسه، ص 232.

محملين بما أعدته النساء لتلك المناسبة من "براج" وحلويات وقهوة. والتي تبدو اليوم حزينة وكأن أزهارها غادرت لسبب غامض"[1].

وفي الرواية خطابات محولة يسردها السارد بطريقته الخاصة، حيث يتصرف فيها ويقدمها لنا بأسلوبه الخاص، فيعرض كلام بعض الشخصيات الثانوية مثلا والتي تشكل أقوالها خطابا مكملا لخطاب الشخصيات في الرواية، فقد تكون هذه الأقوال معروفة المصدر أو مجهولة تنقل من مصدر غير محدد كما جاء على لسان عتيقة زوجة حسان وهي تتحدث عن زفاف حياة قائلة: "على بالك،... يقال أنهم أحضروا كل شيء من فرنسا... منذ شهر والطاهرة تنقل لوازم العرس... لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة... يا حسرة... قالك واحد عايش في الدنيا وواحد يواسي فيه... أجبتها وأنا أغلق خلفي الباب وكأني أغلق بعنف أبواب قلبي. ما عليش... البلد لهم والطائرات أيضا, ويمكنهم أن يجلبوا إليه كما أخذوا منه ما شاؤوا"[2].

نلاحظ في هذا الخطاب أنه ورد قليلا بالمقارنة مع الخطابين المنقول والمسرد وذلك لأنه حديث يختصر بجانب معين حول شخصية كشخصية عتيقة المرأة الطموحة التي تحلم بحياة أخرى أحسن من حياتها المتواضعة، فهي تنقل أقوالا من مصادر غير معروفة ويعرضها السارد على لسانها هي بالتحديد للدلالة على مستوى انشغالاتها وأفق تفكيرها، حيث يتوقف هذا الخطاب ويغلق عند بداية خطابات أخرى أكثر عمقا وترابطا مع السياق الدلالي العام.

ويلاحظ أن صيغ الخطاب في ذاكرة الجسد متفاوتة الحضور بتفاوت الشخصيات والأدوار، فهي تتوزع بشكل غير متساو، حيث نلمح حضورا مكثفا للخطاب المسرد وتليه الخطاب المنقول على حساب الخطاب المحول.

وما تجدر الإشارة إليه أن صيغ الخطاب في الرواية، قد عرفت تناوبا وتنوعا في الحضور حتى أننا نراها مجتمعة في المقطع الواحد وهذا التنوع لدليل على حرص

1- المصدر نفسه، ص 349.

2- ذاكرة الجسد، ص 366.

السارد على تقديم الحدث بانفعال يماثل انفعاله أثناء عملية الحكي ويسعى إلى توصيل صدقه إلى القارئ بواسطتها.

4 -المنظور السردي في الرواية:

يقف خالد في موضع السارد على مسافة بينه وبين محكيه كوسيط مقطوع عن منتجه[1]

تربطه مع الشخصيات الأخرى علاقات تشكل زاوية النظر التي يوجه من خلالها خطابه عن هذه الشخصيات وتتمثل في ثلاث وضعيات في الرواية:

التبئير الداخلي:

يظهر خالد في الرواية وهو يعرض الشخصيات من خلال وجهات نظرها ومواقفها تجاه موضوع تشترك فيه معه، حيث تعرض على هذه الشخصيات من الداخل أقوالها وأحداثها التي ترويها، فيصبح السارد في هذه الحالة متساويا مع القارئ ينتظر ما تبوح به الشخصية وتكشف به وعيها ونظرتها للأمور.

ويتكرر هذا النوع من التبئير كثيرا مع شخصية حياة (أحلام) في نقاشها مع خالد وطرح أفكارها التي كثيرا ما كانت تفاجئه وتكشف عن شخصيتها وطبائعها التي كانت تنذر بمصير خالد معها، وما ستؤول إليه علاقتهما، فيقول على لسانها في إحدى المشاهد الحوارية: "لن أكتب عنك شيئا... آ.. لماذا ؟ لأني لا أريد قتلك أنا سعيدة بك... نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا نحن نكتب لننتهي

1- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية المعاصرة، دار حامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003، ص 216.

منهم...تراكِ كنت تتنبئين بما ينتظرني، وتدرين مسبقا أنني لن أكون معك قارا محايدا بعد الآن..."[1].

ويمكن أن نسمي هذا النوع من التبئير تبئيرا داخليا ثابتا لأنه يركز على شخصية واحدة على مدار الرواية. وتكمن أهميته في الدور الذي قام به في تحويل مسار الأحداث وانحراف علاقة خالد مع حياة من خلال تجسيد مواقفها المعلنة سابقا في هذه العلاقة. حيث تلاحظ أن خالد كثيرا ما كان يستوقف نفسه في حوار داخلي إثر سماعه لآراء حياة وانطباعاتها مندهشا ومتخوفا وحذرا مما سيكون عليه الحال وهي تكشف أمامه أفكارها الباطنية التي كثيرا ما كان يتعارض هو معها بشأنها. ونلاحظ ذلك من خلال تعليقه الآتي:

وفي الرواية تبئير داخلي متعدد يشمل شخصيات أخرى كزياد وحسان، يعرض خالد فيه وجهات نظرهما تجاه أمور يعرفها وأخرى يجهلها. ويظهر ذلك في حواره مع حسان وهو يتحدث عن الجانب الروحي للإنسان وما يجب أن يتمسك به من فضائل تبعده عن المناخ الفاسد فيقول: "طبعا... ولم لا ألست مسلما، لقد عدت إلى الصلاة منذ سنتين، ولولا إيماني لأصبحت مجنونا، كيف يمكن أن تصمد أمام كل هذا المنكر وهذا الظلم دون إيمان"[2].

ويبدو السارد/خالد متفاجئا لموقف أخيه وبخاصة وهو يجهل تحوله الروحي عندما أحضر له كهدية مشروبا مسكرا يقول: "أهذا هو حسان لم أمنع نفسي ساعتها من الابتسام وأنا أتذكر أنني أحضرت له معي زجاجتي ويسكي كالعادة..."[3].

1- ذاكرة الجسد، ص 91.

2- ذاكرة الجسد ص 361.

3- المصدر نفسه، ص 362.

لقد قدم خالد أخاه حسان للقارئ من خلال نقاشه معه في تقديم مطول استغرق فيه مسافة سردية تراوحت بين الصفحة 351 إلى الصفحة 362، تنوعت بين عرض خارجي للشخصية يصف فيه ويتوقع ويخمن وبين حوار يتضمن نقاشا استطاع فيه أن يغوص في أعماق حسان ويفرغ محتواها للقراء من خلال الشخصية نفسها.

ونلتمس التبئير الداخلي المتغير في حوار جمع بين حياة وزياد. وكان فيه السارد مستمعا مشدودا بينهما وبين ما تهمس به له نفسه في حوار داخلي معقبا علي ما يتراشقه الاثنان من أحاديث بينهما والذي استغرق أربعة عشر صفحة ونصف الصفحة. ويظهر من خلال هذا المقتطع لزياد وهو يعقب على كلام حياة قائلا: **"أنت لم تتأملي هذه اللوحات... لقد حكمت عليها من النظرة الأولى وفي الرسم، اللوحات لا تتطابق وإن تشابهت هناك أرقام سرية تفتح لغز كل لوحة... شيء نسميه ب(الكود) لابد من البحث للوصول إلى ذلك الإشعار... وقبل أن يواصل زياد بكلامه قاطتعة قائلة: من أين تعرف كل هذا، هل أنت خبير أيضا في الرسم أم أن عدوى خالد انتقلت إليك؟"**[1].

يقوم السارد عقب كل حوار أو رأي تتدخل به الشخصيات بتعقيب داخلي. يشرح فيه للقارئ شعوره تجاه ما حدث بينهما في تلك اللحظة. ولا يخفي إعجابه حينا وغيرته حينا آخر على علاقته بحياة وخوفه من إعجابها بزياد فيقول: **"كنت استمع إلى زياد مدهوشا، وربما اكتشف شيئا لم يخطر ببالي لحظة رسم كل هذه اللوحات أحقا ما قاله... من المؤكد أن زياد كان يتحدث عن لوحاتي أحسن مني مثل كل النقاد الذين يعطونك شروحا مدهشة لأعمال فنية قمت بها أنت بكل بساطة، دون أية تساؤلات فلسفية"**[2].

التبئير الخارجي:

1- ذاكرة الجسد، ص 236.

2- المصدر نفسه، ص 238.

يبدو السارد خالد أحيانا في الرواية وهو يتحدث عن شخصياته من الداخل وكأنه أعلم بها من نفسها. ولكنه في مواضع أخرى...يكتفي بالمراقبة ورصد الحركات دون الإشارة إلى دواخلها. ولعلى هذا الأمر يعود إلى أن الرواية تؤسس سردها على منطلق تيار الوعي الذي ينطلق أساسا من الداخل ليصف ما يحيل على الخارج.

هذا النوع من الرؤية كان قليلا بالمقارنة مع التبئير الداخلي إلا أنه يبقى حاضرا وفاعلا مكملا لدور التبئير الداخلي لوضع القارئ في مستوى الإبلاغ الذي يسعى إليه الكاتب من خلال سارده.

فالمظهر الخارجي الذي اكتفى به السارد في بعض المواقف السردية في الرواية يدل على أن هذا السارد أقل معرفة، ليوهم القارئ بصدقه وهي طريقة تريد بها الكاتبة الخروج عن النص بصورة كلية، دون التدخل وترك الأحداث تسير كما يعرفها السارد سواء كان عليما أم جاهلا بها، وتأخذ المجرى الذي يأخذه السياق، ويتدخل فيه طابع الشخصيات وتعقيداتهم الزمانية والمكانية والنفسية خارج مجال علم السارد.

ويظهر هذا النوع من التبئير في وصف السارد لأم سي الطاهر، وهي جدة حياة عند لقائها بها في تونس عندما زارهم في بيتهم هناك بطلب من سي الطاهر: **"توقفت من مدهوشه أمام تفحصت معطفي الرمادي الحزين ووجهي النحيل الشاحب توقفت عند ذراعي الوحيدة التي تمسك عليه الحلوى... وقبل أن أنطق بأية كلمة اغرورقت عيناها بالدموع وراحت تبكي دون أن تفكر إلى دعوتي إلى دخول البيت..."**[1].

نلاحظ في هذا المقطع السارد وهو يصف لحظة لقائه بجدة حياة ويصف الجدة من الخارج وكيف تصرفت معه متفاجئة بقدومه.

1- ذاكرة الجسد، ص 129.

ويتحدث عن زيارته لسي الشريف، يحكي السارد تفاصيل استقباله فيقول: "استقبلني السي شريف عند الباب، ورحب بي بعناق حار زادت حرارته رؤية تلك اللوحة الكبيرة التي كنت أحملها بصعوبة، بدا لي في تلك اللحظة أنه لم تصدق تماما أن تكون هدية له، تردد قبل أن يأخذها مني... رأيت فجأة في وجهه فرحا وغبطة نادرة، وراح ينزع عنها الغلاف على عجل بفضول من ربح شيء من اليانصيب ثم صاح وهو يرى منظر تلك القنطرة المعلقة وسط الضباب إلى السماء... هذي قنطرة الجبال..."[1].

1- ذاكرة الجسد، ص 266- 267.

ثانيا الشخصية ودورها في البناء السردي:

أ - بناء الشخصية في الرواية:

تغير مفهوم الشخصية وتقديمها داخل الرواية الجديدة، فلم يعد قائما كما كان عليه في الرواية التقليدية، حيث بدأت تفقد الكثير من المعطيات، ومن أهمها السلطة المطلقة داخل النص وخارجه[1].

ويعتبر هذا التغير مظهرا من مظاهر التجديد، التي أصبحت ملحة وضرورة لتجاوز البناء الكلاسيكي للرواية، الغافل عن التعامل مع الشخصية من خلال تحديد مفهوم دقيق لها، واكتفى بالتعريف بها من الداخل، يروي أقوالها وأفعالها وأحلامها وانفعالاتها حتى كانت " الأشخاص في القصة مدار المعاني الأساسية ومحور الأفكار والآراء العامة. الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع"[2].

وتعتبر الشخصية في مفهوم النقاد الغربيين الجدد كائنا ورقيا لها دور في النص السردي، مجردة من البعد النفسي ولا اعتبار فيها إلا لمكونها النص بالمعنى اللغوي.[3]

تعد الشخصية عند الروائي العربي عنصرا هاما من عناصر بناء الشخصية، فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهر لها فلا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيز حيزا إلا بها، حيث هي التي تحويه وتقدره لغاياتها، أما الحدث فليس في حقيقة الأمر إلا بتأثير منها، ودوافع من سلطانها، وثمرة من ثمرات تطاحنها وتصارعها أو تضافرها وتوادها."[4] كما أنها تلعب دورا كبيرا من خلال علاماتها وكيانها الدلالي المتناسق عبر مسار الرواية، فهي "لا تنموا إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التي تنطقها أو ينطقها الآخرون"[5].

1- محمد سعيدي: حركية الشخصية في الرواية الجديدة، (تجليات الحداثة)، العدد الثالث، ص 155.

2- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 562.

3- عبد الوهاب رقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الجامعي، تونس، 1998، ص 128.

4- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 126.

5- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 56.

وبناء على ذلك تظهر الشخصية في الرواية الجديدة منعدمة الوجود خارج النص. وتظهر على" شكل دليل له وجهان أحدهما دال (*signifiant*) والآخر مدلول (*signifie*) وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل"[1].

لقد قال نقاد الرواية بانعدام العلاقة بين الواقع والشخصية، فهي تتحدد فقط من خلال الوصف والسرد، عن طريق الجمل التي يكونها الراوي للحديث عنها فأندري جيد وفرجينيا وولف مثلا لم يمنحا الشخصية الروائية أهمية كبرى ومنزلة عظمى في الحياة الاجتماعية حيث أنهما يرفضان " التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية. وأن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما أو خداعا، حيث أن واقع فرد وحقيقته لا تتحدد بوصفه ولا بطبعه في المجتمع ولكن بطائفة من القيم الثابتة والتي تنهض في الغالب على غير المتوقع فتتسم بالارتجال"[2].

لقد قلص كفاكا مثلا دورها في روايتيه" المحاكمة" و"القصر" واختزلها في أرقام بدل أسماء واقعية. وقد حدد البنيويون مفهومهم للشخصية من منظور يقصي كل الصفات والملامح والأسماء الخاصة بالشخصية، وحددوها بالوظائف التي تؤديها على أنها ثوابت في السرد، أما ما يتعلق بالشخصية من عناصر مذكورة، فهي متغيرة، حيث يرى فلاديمير بروب أن ما هو مهم في دراسة الحكاية، هو التساؤل عما يقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أوذاك وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها، إلا باعتبارها توابع لا غير."[3] وتوزع الوظائف على سبع دوائر تلخص مسار الحكاية بدءا من حالة التوازن والاستقرار ومرورا بالتحول الذي يحدثه فعل الإساءة التي تسبب حالة الافتقار[4] ولينتقل البطل إلى هناك من أجل استرجاع موضوع القيمة المسلوب.

1- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 51.

2- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 115.

3- حميد لحميداني: المرجع السابق، ص 23- 24.

4- *Vladimir Propp : Morphologie du conte, Seuil, Paris, 1970, pp. 46-63.*

ويرى غريماس أن الشخصيات عوامل (*des actants*) تشمل الذات والموضوع والمرسل إليه والمساعد والمعارض وهم وحدات في السرد، تشكل العلاقة بينهم نموذجا عامليا. وأسس غريماس هذا النموذج من تصورات بروب (دوائر الفعل) وسوريو وتنيير[1] وبنى تصوره للأطراف المشاركة في الخطاب من تحديد لغوي ضمنه ثنائيات ثابتة في كل حكاية[2] حيث يدخل كل طرف في الثنائية في علاقة مع الطرف الآخر بما يحدث الوصلة أو الفصلة وتربط بينهم محاور تحدد طبيعة هذه العلاقة، (محور الاتصال، محور الرغبة ومحور الصراع).

في حين انطلق تودوروف في تعريفه للشخصية من منظور لساني، فالشخصيات لا وجود لها خارج ألفاظ اللغة لأنها ليست سوى كائنات من ورق.

وتتميز جهود فليب هامون عن غيره من النقاد، حيث خصص لمقولة الشخصية الروائية مقالا عنونه" من أجل قانون سميولوجي للشخصية، (*pour un statut sémiologique du personnage*).

وقد استفاد في بحثه من الدراسات والتنظيرات التي سبقت مقاله وأشار إليها وإلى أصحابها باختلاف توجهاتهم المنهجية. ومن بين هؤلاء: دوسوسير، تودوروف، غريماس، كلود بريمون ورولان بارت وغيرهم، حيث تقاطع مفهومه للشخصية مع مفاهيم هؤلاء.

والواضح أنه يقترب أكثر إلى المفهوم اللساني، فالشخصية عنده علامة تقوم ببناء الموضوع كرسالة لسانية إبلاغية تؤدي دورها الإيجابي والرمزي بدلالاتها وتراكيبها[3].

ويرى هامون أن الشخصية تبدأ فارغة من الدلالة وتقوم التحولات المعنوية التي كانت الشخصية فاعلا فيها بملئها.

1- A.J Greimas : Sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse, Paris, 1966, pp 173- 176.

2- A.J. Greimas: op. cit., p. 180.

3- *Hamon Philippe : Pour un statut sémiologique du personnage, poétique du récit, Ed. du Seuil, 1977, p. 177.*

وقد استند النقاد العرب في تحديدهم لمفهوم الشخصية إلى هذه الدراسات الغربية ووقف الكثير منهم في تحديد مفهومها اللغوي على كثير من اللبس والخلط بين الشخصية (*personnage*) والشخص (*personne*) عند ترجمتهم للمصطلح عن اللغة الأجنبية، حيث تراهم يقولون الأشخاص طورا والشخصيات طورا آخر ، كأن أحدهما مرادف للآخر حيث يرى عبد المالك مرتاض أن" المسألة الدلالية وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة، في حين أنها في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب وأيا ما يكن الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي (*personnage*) هو شخصية"[1].

ويرى حميد حميداني أن الشخصية الروائية هي الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية[2] ويهدف من خلالها الروائي كما يرى شكري عزيز ماضي:" إلى تحقيق أهداف أخرى بعيدة، تتمثل في الكشف عن الذات الجماعية، لهذا يمكن القول إن مفارقة الشخصية جهل بالذات وكشف للذات."[3]

وتربط الشخصية بتصور الروائي لعالمه وعصره "حيث توظف كأداة فنية، وتجربة إنسانية، تعكس موقف كاتبها، إزاء واقعه، بنفس القدر الذي توضح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي"[4].

وما يمكن أن نركز عليه من خلال ما تقدم أن الشخصية الروائية في المفهوم النقدي الجديد هي وجه للشخصية في الواقع أومعادل لها مع اختلاف في ظهور كل منها عند القارئ.

وسنقوم بتحليل الشخصية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، إنطلاقا من مقولة: "إن تحليل الشخصية الروائية وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، حيث هي دال

1- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 109- 110 .

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 57 .

3- شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 31.

4- طه وادي: صورة المرأة في الرواية العربية، دار المعارف بمصر، ط 2، 1980، ص 3.

ومدلول وليست كمعطى قبلي وثابث[1] وأنه يجب مراعاة الحد الفاصل بين كينونة الشخصية وفعلها وبين المواصفات والوظائف حيث قد لا تتطابق الكينونة مع الفعل.[2] وتركز على صنفين اثنين من ثلاث تصنيفات ذكرها فيليب هامون في بحثه:

ب -الشخصية في ذاكرة الجسد:

تشتغل أحداث الرواية على نوعين من الشخصيات:

1. شخصيات مرجعية وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية من جهة وشخصيات اجتماعية فاعلة أو مسطحة وشخصيات مجازية.

2. شخصيات رئيسية: تعتبر من وجهة نظر فليب هامون شخصيات واصلة تنوب عن المؤلف وتنطق باسمه وتنوب عنه في طرح أفكاره ومواقفه.

أولا الشخصيات المرجعية:

- **شخصيات تاريخية ثقافية**

تنتمي الشخصيات التاريخية الموجودة في الرواية إلى عالم الأدب والفن وتنوع بين الشعراء والروائيين والموسيقيين، والرسامين ولعل سبب ورودها في هذه الرواية هو أن النص الروائي عند أحلام مستغانمي مكتبة مفتوحة على الثقافة تنهل من نصها أخبارا ومعلومات تفتح لك نوافذ البحث والمعرفة في تخصصات مختلفة، تنم عن ثقافة واسعة أو لنقل أن أحلام مستغانمي من خلال تلك الإشارات الثقافية والنصوص المقتبسة التي

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 213.

2- *Hamon Philippe, op. cit., p. 38.*

سخرتها لخدمة روايتها كانت الثقافة، تحمل سمات الروائي المعاصر الذي يقدر على المراوغة والإيهام كما يقدر على إغناء أثره بنكهات فكرية ونقدية وفنية"[1].

وهي من ناحية أخرى تريد أن تعطي ملامح وسلوكات مميزة لأبطال روايتها، حيث تلمح في ذاكرة الجسد أن النصوص التي أتى على ذكرها خالد وحياة وزياد تشير إلى تكوينهم الثقافي الذي يوجه انفعالهم النفسي وإنتاجهم الفكري والفني، الذي يبرر تصرفاتهم ومواقفهم ونظرتهم للعالم ومن الشخصيات الثقافية التي ورد ذكرها في الرواية ويتصل بفن الأدب، كما "راسيل بانيول" وهو كاتب فرنسي: و"موتيرلان" "وغوته بودلير"، مالك حداد الذي ظهر في الرواية بأشعاره التي أعادت الكاتبة صياغتها لتخدم بها نصها السردي و"همنغواي" الكاتب المسرحي و"بيرناتشو" والشعراء كـ "نزار قباني" و"لويس أراغون" و"السياب". أما الرسامين فكان منهم "مارك شاغال" و"فانغوغ" و"دالولا كروان" و"غوغان دالي"، "ديفاتشي سيزان"، "بيكاسو" و"أطلان" و"بول سيزان" كما تكررت شخصية "زوربا" لصاحبها "نيكوس كارانزاكيس"، ومن الفلاسفة "نتشيه وبيرنارد شو".

وتذكر أحلام مستغانمي بعض الشخصيات التاريخية: "صفاكس ويوغرطة وماسينيسا وصالح باي" وبعض الأولياء في مدينة قسنطينة ك"سيدي محمد الغراب" و"سيدي عمر الفياش" بتونس والسيدة منوبية.

وتدل بعض النصوص المقتبسة على بعض الشروحات أو التعليقات التي تعزز أفكارهم وتوضح أهدافهم لإقناع أنفسهم وإقناع القارئ بهذه الأفكار كما هو في المقاطع الآتية: كان "مارسيل بانيول" يقول: "تعود على اعتبار الأشياء العادية...أشياء يمكن أن

1- عادل فريحات: مرايا الرواية، ص 120.

تحدث أيضا، أليس الموت في النهاية شيء عاديا في الميلاد والحب والزواج والمرض والشيخوخة، والغربة والجنون، وأشياء أخرى"[1].

وتقول حياة وهي تبرر القتل من خلال الكتابة فتقول: "عجيب إن في الروايات "أغاتا كريستي" أكثر من 60 جريمة، وفي روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى ولم يرفع أية مرة قارئ صوته ليحاكمهن على تلك الجرائم أو يطالب بسجنهن"[2].

- **شخصيات ذات دلالة اجتماعية:**
  - **شخصيات اجتماعية فاعلة**

حسان: شخصية ذات مبادئ ثابتة، قنوعة بوضعها الاجتماعي، وسعيدة بأسرتها ووظيفتها، يقول: "لكي تكون سعيدا عليك أن تنظر إلى من تحتك فإذا كان في يديك قطعة رغيف ونظرت إلى من ليس في يده شيء، ستسعد وتحمد الله، أما إذا رفعت رأسك كثيرا ونظرت لمن في يديهم قطعة كعك فأنت لن تشبع، بل ستموت قهرا فقط... وتتعس باكتشافك"[3].

وتبدو شخصية حسان حزينة في أعماقها، تغوص مرارة في مشكلاتها اليومية وتتطلع إلى حلمها البسيط في الحياة، "كان يحلم آنذاك بالعثور على شخص يتوسط له ليحصل على ثلاجة جديدة لا غير"[4] و"كان مقررا أن تحل قضيته أخيرا هذه المرة، بعد

1- ذاكرة الجسد، ص 18.

2- المصدر نفسه، ص 144.

3- المصدر نفسه، ص 354.

4- المصدر نفسه، ص 355.

عدة سنوات من الوساطات والتدخلات، ويغادر نهائيا سلك التعليم، لينتقل إلى العاصمة ويعين موظفا في مؤسسة إعلامية لكن القدر هو الذي حسم ملفه هذه المرة"[1].

تبدو العبارة الأخيرة (لكن القدر هو الذي حسم ملفه هذه المرة) أن حياة حسان لم تشهد التغيير رغم طموحه إليه ليرضي زوجته ويسعد أبناءه، فبعد مقتله على يد مسلحين انطفىء الحلم الصغير كموظف متواضع قنوع لينال أبسط حقوقه في الحياة، فتلخص الكاتبة عبثية الحياة في شخصية حالمة بثلاجة لبيتها ترقد فيها إلى حين مجيء أخيه. تمثل شخصية حسان الوطنية الشخص المغلوب على أمره الذي يوعد بالحياة الكريمة، في شعارات كاذبة ملفقة. يقول السارد عنها: "وهكذا الشعوب أيضا تهبها كثيرا من الأوهام... كثيرا من الأحلام المعلبة، من السعادة المؤجلة، فتغض النظر على الولائم التي لا تدعى لها...".

ناصر: هو الشقيق الأصغر لحياة، خريج جامعة يرفض مواصلة دراسته وهو يؤمن أن الشهادات اليوم شيء لم يعد يصلح تكديسها في هذا الزمن، يقول السارد عارضا وجهة نظر ناصر فيقول: "ومن ناحية أخرى لن تعد تفيد الشهادات اليوم في شيء حسب قوله، وهو يرى حوله شبابا بشهادات عليا عاطلين عن العمل وآخرين جاهلين ينتقلون في سيارات مرسيدس ويسكنون فيلات فخمة"[2].

شخصية ناصر رافضة لكل ما يدور حولها، فهو يرفض أن يعيش بوظيفة حكومية، ويرفض منحة دراسية إلى الخارج، ويرفض زواج أخته من ذلك الرجل الذي سيشوه تاريخ الأسرة النضالي... يقول السارد: "لقد ملأني موقف ناصر غبطة، شعرت

1- ذاكرة الجسد، ص 465.

2- المصدر نفسه، ص 353.

أن هناك شخصا آخر يشاركني حزني دون علمه، ويقف معي ضد هذا الزواج. ولكن على طريقته..."[1].

كاترين: امرأة غريبة بشكلها ومظهرها وتفكيرها أنانية تسعى فقط لتلبية رغباتها فهي تكتفي بالسندويتشات حتى لا تكلف نفسها عناء الخروج مع خالد لشعورها بالحرج. ولا يمثل لها خالد إلا وسيلة تشبع بها رغباتها وغرورها الأنثوي، وهي كما يقول عنها خالد امرأة تعاني عجزا عاطفيا ولا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان.

وتقف هذه الصفات حاجزا أمام خالد، فلا يتجاوز علاقته معها حدود الحسي، وهي تمثل بذلك المجتمع الغربي بإغراءاته المادية التي قد تجذب صاحب المبادئ والقيم الوطنية ولكنها لا تستطيع التأثير في قيمه لأنها ثابتة ومتجذرة.

- **شخصيات ثورية:**

شخصية السي الطاهر: تمجد الكاتبة الشهداء والمخلصين للوطن من خلال هذه الشخصية، التي تعطيها بعدا رمزيا لأبناء الوطن الصالحين الذين ضحوا بحياتهم وأسرهم من أجل وطنهم بذكر اسم الشهيد كاملا، في الرواية كرمز لتعظيمه في المقطع الآتي: " وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير لأن من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم الكاملة، كما من حق هذا الوطن أن يفضح من خانوه..."[2].

يتصف سي الطاهر بالشجاعة والحكمة والمروءة، جمع أوصاف القادة كلهم، وعوض حضورهم وغيابهم في الرواية، يقول السارد في إحدى المقاطع: "كان والدك

1- ذاكرة الجسد، ص 404.

2 - المصدر نفسه، ص 461

رفيقا فوق العادة وقائدا فوق العادة، كان من طينة ديدوش مراد ومن عجينة العربي بن مهيدي ومصطفى بن بولعيد، والذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم"[1].

زياد: وهو شاعر فلسطيني، صديق حميم لخالد، يمتلك زياد مبادئ وطنية عالية لا تنافسها عنده أي مبادئ أخرى، وهو فنان بكل المقاييس، له ثقافة فنية وتاريخية عالية، يعشق الوطن والحزن، يعيش في غربة، يعاني الحرمان نتيجة سلبه الوطن والأهل، كثير الانتقال والترحال، حاله حال آلاف الفلسطينيين الذين يأملون العودة إلى الوطن والتحرر من الاحتلال الصهيوني، متطرف في أفكاره ومواقفه ضد الأنظمة العربية المتخاذلة، ويصوره السارد في بعض المقاطع السردية بقوله: "مازال شعره مرتبا بفوضوية مهذبة... وصوته المميز دفئا وحزنا، يوهمك أنه يقرأ شعرا، حتى عندما يقول أشياء عادية فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه، ويوجد خطأ حيث هو... في كل مدينة قابلته فيها، شعرت أنه لم يصل بعد إلى وجهته النهائية، وإنه يعيش على أهبة سفر"[2].

وتدين الرواية من خلال زياد الأنظمة التي عجزت عن اتخاذ المواقف ضد الاحتلال الإسرائيلي ونصرة القضية الفلسطينية ويقول ساردها: "كان حديث زياد ينتهي كالعادة بشتم تلك الأنظمة التي تشتري مجدها بالدم الفلسطيني تحت أسماء مستعارة كالرفض والصمود والمواجهة..."[3].

- **شخصيات انحرفت عن مسارها الثوري:**

سي الشريف: يتحول مسار هذه الشخصية من ثورية حاملة لمبادئ وطنية سامية إلى شخصية مستغلة تستغل ماضيها الثوري واسم أخيها الشهيد للوصول إلى المناصب بطرق مشبوهة بعدما عين ملحقا في السفارة الجزائرية بباريس، وهو شخصية نقية من الداخل، تقع تحت تأثير بعض الانتهازيين والوصوليين، ويقول عنه خالد: "كان في

1- ذاكرة الجسد، ص 50.
2- المصدر نفسه، ص 223.
3- المصدر نفسه، ص 225.

أعماقه شيء نقي لم يلوث بعد، برغم كل شيء، ولكن حتى متى كنت أشعر أنه محاط بالذباب، بقذارة المرحلة وكنت أخاف أن يتسلل إليه العفن حتى العمق ذات يوم"[1].

سي مصطفى: كان أحد المناضلين المحاربين من أجل مبادئ ثورية محضة، لكنه وقع هو في فخ الدسائس السياسية، بعدما كان "ضمن المجموعة التي كانت تعمل تحت قيادة سي الطاهر بل كان واحدا من الجرحى الذين نقلوا للعلاج إلى تونس... عاد بعدها إلى الجبهة، ليبقى بعد الاستقلال في صفوف الجيش التحرير ويعود برتبة رائد"[2].

(سي...): شخصية لم تذكر إلا بهذه العبارة، وهي شخصية نكرة، أرادت الكاتبة احتقارها فلم تنسب لها اسما يدل على إنسانيتها كباقي الشخصيات، وهو جانب من تشييء الشخصية الذي عمدته الرواية الجديدة.

وتمثل هذه الشخصية فئة أصحاب السلطة والنفوذ من رجال العسكر الذين يبحثون عن السلطة والنفوذ بكل الطرق، فتراهم يخدعون الناس بشكلهم الظاهري، عند التفافهم برجال الثقافة والفكر، يبدون اهتماماتهم المزيفة بها، ويخفون وجههم القبيح عن العالم، يقول عنه خالد بكثير من الكراهية والحقد: "كان رجل الصفقات والواجهات الأمامية، كان رجل العملة الصعبة والمهمات الصعبة، كان رجل العسكر... ورجل المستقبل"[3].

- **شخصيات مسطحة:**

1- ذاكرة الجسد، ص 269.

2- المصدر نفسه، ص 94.

3- المصدر نفسه، ص317.

وهي شخصيات جاهزة لا تتأثر بالأحداث تحمل فكرة أوصفة واحدة على طول سيرها، وهي موجودة لخدمة الفكرة العامة الممتدة على طول الرواية، ومن بينها: أَمَّا الزهرة، ونادية وعتيقة.

وذكرت في الرواية شخصيات أخرى بأسمائها، ووظفت بأدوار صغيرة، ولم تشارك في الصراع إلا بقدر يجعلها حلقات وصل كنادية أو استرجاع تاريخي كأَمَّا الزهرة أو استعراض وضع هي عليه الشخصية كعتيقة.

- **شخصيات مجازية:**

ـ **الإعاقة:** تبدو الإعاقة في الرواية وهي تحمل مدلولين في علاقتها مع خالد، فهي تمثل وجها من أوجه العطاء التي قدم للوطن حبا فيه واستماتة في الدفاع عنه، كما أنها تمثل سبيلا للتحدي ومقاومة العجز والإبداع للخروج من دهاليز التَّوَحُد والعزلة النفسية، التي كان بإمكانها أن تقضي على خالد وهو شاب لا يزال مقبلا على الحياة، ولتصبح في النهاية مصدرا للحسرة وخيبة الأمل في المطار وهو يتعرض للإهانة من قبل الجمركي.

ـ **الفساد:** تأتي ثيمة الفساد في هذا النص الروائي لتؤسس لصراع الرواية القائم على مجموعة من القيم المتداولة في المجتمع الجزائري، ويبرز الفساد فيها كطرف معارض لمصالح بعض الشخصيات البسيطة التي تبحث عن الاستقرار وتوفير حياة كريمة مريحة وبسيطة بعيدة عن السياسة والصفقات والشعارات.

وقد أجهز على كل مظاهر التحضر والتطور التي من شأنها أن تدفع الوطن إلى التقدم، فَقَدْ فَقَدَ العلم هيبته في هذا الوطن واستبدل بالمال والجاه والسلطة من رعاة الجهل وقذارات المجتمع "يكفي أن نتأمل وجوه الناس اليوم، أن نسمع أحاديثهم وأن نلقي نظرة على واجهات المكتبات لنفهم ذلك... وكانت هذه المدينة بمفردها، تصدر من الجرائد والمجلات والكتب، ما لا تصدره اليوم المؤسسات الوطنية لا نوعا.. ولا عدا، يومها كان

لنا من المفكرين والعلماء... والشعراء والظرفاء والكتب، ما يملأنا زهوا وغرورا بعروبتنا"[1].

التطرف: يظهر التطرف كوجه آخر للوطن، ومكملا للفساد التي تقف وراءه السلطة، ويظهر في نهاية الرواية ليعلن عن بداية عهد جديد مظلم، ستدخل فيه الجزائر، وتشهد أزمات سياسية وتصدعا اجتماعيا واقتصاديا. وهو إشارة لنهاية مفتوحة للرواية وترقب لغد غامض ومبهم: "ذات يوم من أكتوبر 1988 جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة التي تخنقه الدموع... كنت على علم بتلك الأحداث التي هزت البلاد والتي كانت الجرائد ونشرات الأخبار الفرنسية تتسابق بنقلها مصورة، مفصلة باهتمام لا يخلو من الشماتة، كنت أعرف تفاصيلها، وأدري أنها مازالت وهي في يومها الثاني مقتصرة على العاصمة "[2].

ثانيا الشخصيات الواصلة:

– شخصية خالد:

شخصية مثقفة، ناقمة على وضعها، فخالد يرى نفسه معلقا بين وضعيتين مختلفتين، يغيبان عنه التوازن النفسي لأنه يحمل إعاقة جسدية وأخرى نفسية فهو"الرجل الذي رفضته الموت ورفضته الحياة"[3]. يعيب على وطنه الذي تنكر له رغم تضحياته وتاريخه النضالي المشهود فيقول: "نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، وسرعان ما تخلعها عندما تنطفئ الأضواء وينسحب المصورون، كما تخلع امرأة ثوب زينتها"[4].

1- ذاكرة الجسد، ص 356.

2- المصدر نفسه، ص 464.

3- المصدر نفسه، ص 68.

4- ذاكرة الجسد، ص 160.

وخالد شخصية ترفض الفساد، كما ترفض أن تستغل في أعمال خبيثة كخداع أبناء وطنه والمساس بهويتهم الثقافية، عندما نصب مديرا للمطبوعات، التي عرف أكثرها بالرديء والفاسد الذي لا يخدم الثقافة والفكر وإنما يعيقهما ويهدمهما "كنت أشعر أنني أبيع الشعب معلبات فاسدة مر وقت استهلاكها...كنت أشعر أنني مسؤول عن تدهور صحته الفكرية"[1].

وهو رسام بيد واحدة، تحدى الإعاقة وأبدع في فنه الذي كان ملجأ يهرب إليه من فضاعة اليتم والعزلة والاغتراب الذي كان يعيشها في غربته، ويغيب في توحده بين فرشاته وألوانه. كما أنه مهزوم في الحب ومصدوم في محبوبته التي تخلت عنه وتزوجت رجلا فاسدا، ويربط فاجعته بالوطن الذي أشعره بالخيبة والإحباط لما آل إليه هو الآخر "الوطن لا يرسم بالطباشير والحب لا يكتب بطلاء الأظافر، أخطأنا... التاريخ لا يكتب على سبورة، بيد تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة"[2].

يعتبر خالد المناضل السابق، مصدوما كذلك في وطنه الذي تنكر له بعد عودته إلى إليه ليعامل معاملة الغرباء، وهو في المطار ويقول وهو يستنكر المعاملة التي لقيها هناك: "الوطن يدخل أصحاب الأيادي القذرة من أبوابه الشرفية... ويدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة"[3]، ويعتب على إقصائه وتهميشه، وهو الابن البار لهذا الوطن بعد أن أهانه جمركي شاب، ولم ينتبه ليده المبتورة ولا لسنّه، فيقول: "كان جسدي ينتصب أمامه ولكنه لم يقرأني، يحدث للوطن أن يصبح أميا..."[4].

ويظهر مما سبق أن خالد شخصية غير موضوعية، انهزامية لا تسعى إلى التغير بقدر ما تنتقد وتصور نفسها ضحية، ولم تحسن استغلال مكانتها في السابق من أجل

1- المصدر نفسه، ص168.

2- المصدر نفسه، ص329.

3- المصدر نفسه، ص 482.

4- ذاكرة الجسد، ص 482.

محاربة الأعداء من الوصوليين والمفسدين، فمن المستحيل أن يخلُ الوطن من الشرفاء والأوفياء والمخلصين. كما أنه ينظر إلى الأمور من منظور سلبي من دون أن يبرر هو تصرفاته تجاه أحلام مثلا، التي تصغره بعشرين سنة على الأقل فيتجاهل دوره الحقيقي في أن يكون وصيا عليها ووفيا لعهده مع سي الطاهر، ويمارس دور العاشق ويلغي الحواجز الزمنية والنفسية والأخلاقية، ويطالب بحق غير مشروع.

– شخصية حياة / أحلام:

حياة اسم اكتسبته الشخصية وهي رضيعة بغياب أبيها، أطلقته أمها عليها، حتى تضمن الاستمرارية وانبعاث الأمل عندها من جديد، أما أحلام فهو الاسم المسجل إداريا، لتثبت هويتها "أحلام عبد المولى، وهو الاسم الذي أراده والدها لها، وأكد عليه لأنه يحمل معنى التطلع إلى غد أفضل لسي الطاهر وللجزائر عموما.

تمثل حياة/أحلام، الإغراء الجسدي والتزود الروحي لخالد، وهي الحلقة المفقودة التي كان يبحث عنها لتعيد ربطه بوطنه وماضيه فيقول عنها: "آه واشك... أيتها الصغيرة التي كبرت في غفلة مني... كيف أنت أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني، يا طفلة تلبس ذاكرتي وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي"[1].

فأحلام فتاة شابة بملامح عربية جزائرية يحبها خالد ويفتقدها في كاترين الشقراء التي تربطه معها علاقة حسية، وهي تمثل الحلم الذي كان يبحث عنه طيلة سنوات خلت، فهي الوطن الأم والدفء والسكينة التي افتقدها، بعد هجرته الاختيارية: "كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل، كنت أشهد تغيرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها وتتعطرين ببخورها ترتدين قندورة عنابي من

1- المصدر نفسه، ص 77.

القطيفة في لون ثياب أمي تمشين وتعودين على جسورها فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة"[1].

تمثل حياة بملامحها الجزائر، الوطن والذاكرة عند خالد، رسمت في مخيلته برقتها وشاعريتها وقوتها وانسجامها معه، علاقة حب جمعت بين طرفين غير متكافئين، وصدمته بعدما أعلنت انسحابها التدريجي من حياته، في لقائها مع زياد ثم بعد إعلانها الزواج من رجل آخر، ونجحت في أن تحول مشاعر الحب إلى كراهية وسخط وجنون، ببرودة وهي تودعه وتبرر قرارها المفاجئ فتقولك "أنا لا أرتبط به... أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن، بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة والخيبات المتتالية"[2].

تبدو حياة من منظور خالد امرأة سادية، تُجيد تعذيب الآخرين بمحبة، وتشتهي قتلهم برميهم في مقبرة الكتابة بعد تعذيبهم فيقول لها: "وحدي أعرف طريقتك الشاذة في الحب، طريقتك الفريدة في قتل من تحبين... لتؤثثي كُتبك فقط أنا الذي قتلتني لعدة أسباب غامضة، وأحببتك لأسباب غامضة أخرى، أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة وحولته من حجارة كريمة إلى حصى"[3].

تتضح شخصية حياة في الرواية من خلال وجهة نظر السارد لها وهو يرسم لها وجهين من الصفات، واحد بعد تعارفهما وآخر بعد فراقها له.

1- ذاكرة الجسد، ص 160.

2- المصدر نفسه، ص 324.

3- ذاكرة الجسد، ص 330.

الفصل الرابع

تجليات التناص في رواية الشمعة والدهاليز لطاهر وطار

أولا: التناتص الذاتي

ثانيا: التناص الداخلي

ثالثا: التناص الخارجي

تمهيد:

التناص في الرواية الجديدة

لقد أعادت الرواية الجديدة النظر في آلية اشتغال اللغة القائمة على التنوع الكلامي والأسلوبي داخلها، ذلك أن الكتابة الروائية تشكيل لغوي قبل كل شيء، يتم توزيعه على مستويات متعددة، من دون الإخلال بهذه المستويات، حيث يدخل توحيد المستوى الفني العام للرواية، ضمن احترافية الروائي المعاصر الذي يحرص على تجسيد نظام لغوي متماسك ومتنوع في عمله ولأن هذه المستويات للغة "لا تعني هزاليتها، وتباعد بناءها واختلال نسجها كأنها لغات مختلفة كتبها كتاب مختلفون"[1] وإنما هي في الحقيقة تناغم وتناسق لغوي يضمن الثراء والعمق الدلالي ويكشف عمق الرواية وتعددها عند الكاتب الواحد.

لم يكتف عالم الرواية الواسع باعتماد لغة واحدة لتشكيل خطابه الروائي، بل اعتمد على تكثيف لغوي عبر مستويات لغوية متعددة تتماشى مع متطلبات الرواية الجديدة وثقل المهمة الموكلة إليها حيث أصبح هم الروائي احتواء العالم الواقعي في عالم تخييلي تؤسسه لغة منفتحة، باستطاعتها استيعاب الماضي والحاضر والمستقبل، وتحل القارئ على التخييل والتأويل وإعادة إنتاج مخزونه الثقافي ليتواصل مع عالمه الروائي، لأنه وكما يقول باختين "إذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبدا الإمكانيات والمعضلات الحقيقية للرواية"[2].

لقد أصبح انتقاء اللغة الحاملة لمعاني المتكلمين داخل الرواية عملا دقيقا يراعي استعمال اللغة استعمالا سليما، يتناسب مع المستوى السردي الذي يشترط المواصفات

1- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 171

2- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ط 1، ص 29.

الإجمالية ويتطلب الأناقة والبساطة والشعرية وارتقاء النسج[1]. وتنوعت المنافذ التي تدرس بها هذه اللغة الروائية عند الباحثين.

لذلك وحرصا منا على تضييق مجال البحث أكثر سوف نتحدث عن اللغة الروائية من منظور تناصي يضمن التعدد النصي وبالتالي التعدد اللغوي.

إن حضور عدد كبير من النصوص مجتمعة يعطينا نصا متعدد اللغات وعليه فالعلاقة بين تعدد اللغات ومفهوم التناص وطيدة تجعلنا نكاد نؤكد أن كل نص متعدد اللغات هو تناص. وأن كل نص هو "جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[2]. فالنص إذن عبارة عن تقاطع وتلاقي ملفوظات عديدة مجتزأة من نصوص أخرى، والرواية بالنظر إليها كنص يمكن أن تكون فضاء مركبا من عدة ملفوظات لغوية سابقة أو معاصرة لها، وهي باعتبارها خطاب يحيل إلى ثقافة الروائي وانشغالاته الفنية. تمثل اللغة الروائية فيه مشتملة، بؤرة الذاكرة والتكوين الثقافي التراثي العربي والغربي. حيث تتمازج اللغات وتتداخل في النص الروائي عبر نصوص يمده بها التكوين اللغوي والثقافي والمعرفي للكاتب، يستحضرها من الموروث اللغوي أو يستفرغها من اللاوعي لنصوص سابقة له.

يعتبر التناص في النقد العربي المعاصر، مصطلحا جديدا لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، اختلف النقاد فيها، وتباينت آراؤهم حول أصوله في التراث النقدي العربي، عندما حاول الكثير النبش في التراث بحثا عن جذوره، وعن العلاقة بين ما كان متداولا من مصطلحات في حقلي البلاغة والنقد وبين مفهومه الحديث.

1- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 174.

2- جوليا كريستيفا: علم النص ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1997، ص 21.

وما يمكن إيجازه حول هذه النقطة أن الدرس التناصي، لم يكن في مجمله بالموضوع الجديد حسب الباحثين المعاصرين، لأن جوانب هذه الظاهرة كانت حاضرة آثارها في النقد القديم وإثارته لقضايا الموازنة والسرقات والتضمين والاقتباس[1]. إلا أن الاختلاف بين السرقات وبين التناص في الدراسة الحديثة يظهر في أن الأولى ارتبطت عند النقاد القدامى بالمنطق الأخلاقي والفني أما الثانية فقوامها في النقد المعاصر التفاعل والتضاد، وهو مفهوم إجرائي ليس هم في تفكيك النصوص والبحث عن مرجعيتها وتعالقها بنصوص أخرى. فمحمد بنيس مثلا لا يجد تطابقا بين السرقات والتناص لأنه "العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له, وعاها الشعراء والنقاد، غير أن القراءة التقليدية لهذه الظاهرة ومعالجتها بوعي متقدم، تشهد بما وصلت إليه من نتائج، لقد أصبحت القراءة الحديثة والبنيوية على الخصوص تحذر من السقوط في الأخطاء نفسها التي سقط فيها النقد القديم"[2].

لقد حظي التناص بعناية كبيرة من قبل عدد من النقاد العرب نتيجة التفاعل الثقافي وتأثير المدارس الغربية في الأدب العربي، وبخاصة ما جاء من جهودات جوليا كريستيفا وأبحاثها وبخاصة ما أقرت به في كتابيتها "Sémiotique" و" Le texte du Roman" وما جاء في مقدمة كتاب باختين "شعرية دوستو يفسكي"[3] حيث ترى أن التناص هو ترحال للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى"[4]. إضافة إلى أبحاث ريفاتير [1] وجيرار جينيت الذي وسع مفهوم التناص وبخاصة في كتابه "أطراس" عندما تحدث عن التعالي النصي[2].

1- انظر ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده ، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2001 ، ط 1، ص 282. انظر كذلك علي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت،(د.ت)، ص 21 .

2- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياتهاية وإبدالاتها)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ج3، ص 182.

3- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،(د ت)، ج2، ص 26.

4- جوليا كريستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، ص 21.

كما استفادت الرواية العربية المعاصرة من التناص بعد اهتمام الروائيون بهذه التقنية البنائية، التي أصبح يهدف الروائي من خلالها إلى الكشف عن مختلف العلاقات المحققة داخل النص أو بين نصوص أخرى، ويوظفها لدواع فنية وثقافية واجتماعية، ويضمن بها تعميق رؤية القارئ إلى النص، وذلك من خلال توظيف آليات اشتغاله سواء بوعي أو من دون وعي[3].

وعلى هذا الأساس، سنسعى في هذا الفصل إلى تقديم صورة عامة عن التناص، من خلال الوقوف على مستوياته الثلاثة التي ميزها حسن محمد حماد وسعيد يقطين انطلاقا مما وضعه جيرار جينيت عندما ميز بين ثلاثة أشكال للتفاعل النصي، سنؤسس عليها عملنا ونوضح ما استطعنا كيفية اشتغال الطاهر وطار على وتري اللغة والتناص بالعودة إلى نصوص سابقة أملتها عليه ذخيرته الثقافية.

وستكون قراءتنا للتناص في الشمعة والدهاليز وفق التقسيم الآتي:

1) **التناص الذاتي:** وهو تفاعل يحدث بين نصوص الكاتب الواحد ويبرز واضحا عندما تكون الخلفية النصية التي يتفاعل معها مشتركة.

2)**التناص الداخلي:** ويحدث هذا النوع من التناص عند تفاعل نص الكاتب مع نصوص أخرى لروايتين أو مفكرين أو شعراء غيره معاصرين له.

3)**التناص الخارجي:** وهو تفاعل نص مع بنيات نصية قديمة وفق ما يتلاءم مع أهداف الخطاب.

1- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، ص 95.

2- المرجع نفسه: ص 97.

3- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 320.

كما سنحرص على رصد حالتي التناص التي تضبط العلاقة بين النص الجديد والنص الآخر[1] أثناء التحليل، وهما الحاضر المحافظ على أصالته كما كان في النص السابق منه والغائب الذي يمتصه الكاتب ويمحو حدوده ويترك أثره فيه.

التناص في "الشمعة والدهاليز"

تشكل عملية رصد التناص عند الطاهر وطار ضرورة ملحة، وذلك لما تحمله نصوصه الروائية من ثراء وغنى، ناتج عن التكوين السوسيو ثقافي والمعرفي الذي تشكل لديه بفضل منابع التحصيل العلمي التي ارتوى منها في صباه وشبابه، حيث إن إنتاج التناصات، لا يتم إلا من خلال التقاطعات مع الذات التي يعاد عبر سيرورتها إعادة إنتاج هذه التناصات وإعطائها دلالات جديدة نابعة من الوضع السيسيو ثقافي لمؤلف النص"[2] وبفضل ما تألف لديه من مواقف ورؤى يقوم بإنتاجها في نصوصه الروائية من خلال فهمه الخاص للكتابة.

تعتبر هذه المرجعية الثقافية مرتكزا أساسيا يستثمر به نصوص كثيرة عالقة في الذاكرة بشكل يثري مقاصد النص الروائي، ويعمق الوعي لدى القارئ بحجم التراكم المعرفي فيه، حيث يتفاعل هذا القارئ مع مضامين هذه النصوص ويعمل على تفكيك النص الجديد، بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي أصبحت "جزءا أساسيا من بنيته وبنائه"[3] .

1- ينظر تودوروف تيزفطان: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، القاهرة، 1996، ص 136.

2- حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتابة، القاهرة، 1998، ص 39.

3- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 91.

لقد ارتبط وطار بالتراث العربي، ومنحه تكوينه في الماضي قدرة هائلة على التعامل مع أشكاله المتنوعة، حيث يؤكد هذا في إحدى حواراته، عندما يقول: "أنا ابن هذا التراث العربي، الذي تشبعت به روحي ونما بين أحضانه فكري"[1].

لقد فتحت روايات وطار مجال الأسئلة الكثيرة عن صور التناص وأشكاله، وكيفية ودواعي تجسيده، بدءا برواية اللاز ومرورا ب"الحوات والقصر" والعشق والموت في الزمن الحراشي وانتهاء برواياته الأخيرة "الشمعة والدهاليز"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الذكي" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، حيث يشكل التراث في هذه النصوص إحدى الخلفيات الأساسية التي يرتكز عليها في كتاباته.

ويتحرك الروائي في الشمعة والدهاليز على مساحة ثقافية واسعة أول سماتها التنوع والتعدد، حيث أن القارئ منتهيا إلى هذه الرواية يرى أنه قد ارتحل عبر محطات ثقافية وفكرية متنوعة فتراه يحط رحاله في رحاب القرآن الكريم، ثم ينتقل إلى الشعر العربي والملاحم اليونانية، ويعرج على مواطن الصوفية، ويأخذ من منابع الماركسيين والفلاسفة والأدباء، كما أراد له الروائي مشاركته عالمه هذا. ويؤكد كاتبنا ارتحاله الدائم عبر الكتابة بين تلاوين التراث فيقول:"نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم، وبالحديث النبوي الشريف وبابن عربي،... ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وانجلز ولينين وهيغل ودانتي"[2].

ولعلى غاية هذا الارتحال وهذا التنوع الكتابة في حد ذاتها عندما تصبح مقاما للبوح والكشف الحامل لتداخلات نصية، تحيل بخطاباتها على تناقضات الواقع وانعكاساته على العالم الداخلي بتعارضاته وتقلباته وصراعاته وتخفي بين طياته

1- عياش يحياوي: حوار مع الطاهر وطار، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، ع 15، 2000، ص 78-79.

2- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 56-57.

"النصوص المكونة والمتقاطعة والمتصارعة داخل الذات المؤلفة"[1]. والتي تعكس الواقع المليء بالفوضى والاضطراب.

تبنى الرواية على خطاب العنف والتطرف، الذي أصبح سمة موضوعاتية للرواية الجزائرية، حيث تكشف هذه الرواية الأزمة الجزائرية وتحلل أسبابها بربطها بالتاريخ والتواءاته وتعرجاته الفكرية والدينية والسياسية، لذلك بُنِيَت الروابط التناصية المتراصة على شبكة من الأحداث التاريخية المشبعة بالعنف والخطيئة والقمع. والمرتكزة على هشاشة الثقافة الدينية للمجتمع الجزائري، وحجم التفاوت في الوعي الديني وأشكال ممارسته، إضافة إلى نظرة الآخر المعارض مع انعدام تقبل الاختلاف والتنوع. وتنوعت تناصاته وتعددت أشكالها.

لقد وظف الروائي متفاعلات نصية[2] كثيرة تتناسب وعالمه الروائي "الذي يلفه التبعثر والتشتت والتناثر والتفكك والجهاز والسطحية والدجل... عالم يقف على أرضية مهتزة مضطربة..."[3] منتقاة من التراث حيث استفاد من خامات تراثية قديمة وحملها برؤى فكرية جديدة تتناسب مع التحولات الجديدة السياسية والاقتصادية. لذلك سنحرص على إيجازها في ثلاث محطات.

أولا التناص الذاتي:

أ - التناص في الموضوع

يمكننا متابعة التناص الذاتي في الرواية من خلال تناص الموضوع، حيث تبني الكتابة عند وطار على رؤية إيديولوجية واحدة، تظهر كمكون خطابي في النص، يؤكد

1- حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 53.

2- عد: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 106.

3- شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 210.

فيه الكاتب موقفه من العالم الذي يحيا فيه، ويقدم صورة واضحة عن نفسه وعن المحيطين به.

وعلى هذا الأساس، تتعالق نصوص وطار الروائية مع بعضها في الموضوعات والرؤى والأفكار، حتى تبدو كنص متكامل من الأفكار والمواقف الثابتة، التي يحرص دائما على تأكيدها وتثبيتها لدى القارئ، انطلاقا من إيمانه بها، وفهمه الخاص لطقوس الكتابة.

تعتبر نصوص روايات الكاتب على ثقافته النابعة من محيطه الذي يشكل المنبع الأساسي لمواضيعها. فهي متعالقة فيما بينها تكشف عن وجود نص واحد ينطلق منه الروائي. وهو الأساس الكامن في أعماق ذهنه.

يطرح الروائي في رواياته موضوع الثورة ويمجدها باعتبارها ملك الشعب الذي يتبناها، ويتمسك بمبادئها و يؤمن بها دائما. فهو يرتد في الشمعة والدهاليز إلى الماضي من خلال مونولوج داخلي يسهب فيه الحديث عن الثوار ويبرز استماتة الأهالي في الدفاع عن الشرف والقضية، من خلال "العارم" ابنة خالة الشاعر، موضحا موقف هذا الشاعر من الثورة واندماجه فيها.

ولو أننا نظن أن هذا الجانب من الرواية يفتقر لأي دور فاعل في سياقها، إلا أنه دليل ثابت على اعتبار تيمة الثورة هي مرتكز الكتابة عنده، وهي تشكل العصب الحساس في كل رواياته.

ويعتبر موضوع الخيانة وعدم الولاء لمبادئ الثورة أكثر القضايا استثارة لدى الكاتب حيث يتحدث بطريقة ساخرة توصل موقفه في ضرورة المحافظة على المبدأ، لأن الثورة عنده وجهان وجه يظهر المبادئ السامية لهذه الثورة والمتمثلة في المحافظة على الأرض وكيان ووحدة التراب الوطني واستقلاله. ووجه آخر يبين فيه الصراعات الخفية

التي شكلت الصورة المشوهة لهذه الثورة أثناء الاستعمار و بعد الاستقلال، والتي رسمتها فئة ممن سعوا لتحقيق مصالحهم الخاصة بعد الثورة و كانوا سببا في خلق محنة فكرية أدخلت الجزائر في دهاليز مظلمة "بدل أن يحافظوا على سواعدهم وقالوا نحن لها وبدل أن يحكموا المبادئ التي ضحوا لأجلها واستشهد لها مئات الآلاف ،بدل ذلك نصبوا أنفسهم كل شيء الفقراء، الأغنياء، اليمينيين، اليساريين، المؤمنين، الملحدين، الحكام، المحكومين، الثوار، المتواطئين مع أذناب الاستعمار"[1].

يتناص وطار في حديثه عن أعداء الثورة من الخونة مع مسألة الفساد المتفشي في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، في رواية "عرس بغل" التي صدرت سنة 1978، والتي تحكي الواقع المعيشي الصعب الذي أصبح يعاني منه الشعب الجزائري، والذي سمح باجتياح الفساد وغياب العدالة الاجتماعية.

ويدعو الكاتب فيها بحكم انتماءه اليساري إلى إقصاء الدين من مهمة الإصلاح الاجتماعي والسياسي. لأنه مبني على المواعظ فقط لذلك يفشل في مثل هذه المواقف لحل المشاكل الاجتماعية والاقتصادية المعقدة، ويدعو إلى مخطط إصلاحي آخر يتناسب وانتماءه الإيديولوجي من خلال نقده لممثلي الحركة الدينية في الجزائر، حيث أن المشكل عنده "في حاجة ملحة إلى حمدان ليقرمط بين الناس، حتى يقيم الألفة ويذيقهم جميعا طعم الجنة"[2] فالكاتب يدعو إلى تطبيق نظام اشتراكي قوي وعادل، قادر على حل هذه المشاكل.

وفي الرواية تناص إيديولوجي مع فكرة الصراعات الفكرية والسياسية السائدة في فترة السبعينات بين الأصوليون وأنصار النظام والثورة الزراعية، حيث تظهر الرواية الصراع الدائر بين الطلبة الأصوليين المعارضين للثورة الزراعية باعتبارها نظام

1- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 89.
2- الطاهر وطار: عرس بغل، دار الاجتهاد، الجزائر، 1989، ص 177.

مؤسس على ما يخالف الشرع الإسلامي، هذا النظام الذي يقضي بالاستيلاء على الأراضي الخاصة وإدخالها ضمن ملكية الدولة . فيرون أن الأرض ملك لأصحابها الأصليين، ثمرتها حرام والاستفادة بها كفر"[1] وبين الطلبة الاشتراكيين الذين يناصرون الثورة الزراعية ويدعمون أفكارها... وهذه الرؤية إلى الصراع السياسي الفكري بين إيديولوجيتين تعكس نظرة الكاتب لأصل الأزمة القائمة عند هؤلاء الأصوليين والنابعة أساسا من سوء إدراك وفهم للنص الديني، وحكم بالتعصب والتهور وإيقاض الفتنة. وهي نظرة يتناص فيها مع صورة هؤلاء الأصوليين الذين عادوا بقوة وبكثرة في "الشمعة والدهاليز"، وبنفس المرجعية الفكرية والضعف التقديري للأمور حيث يقول على لسان عمار بن ياسر: "آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق..."[2].

تبرز الروايتان: التيارات الفكرية المتنافرة لغويا وإيديولوجيا، وفشل الدولة في صياغة خطاب سياسي موحد. هذا الفشل الذي كان سببا في توريث هوية اجتماعية وثقافية مأزومة، غير قادرة على توفير الشرعية السياسية للنظام الحاكم، والتيارات السياسية التي فرضت نفسها مع سقوط نظام الحزب الواحد.

يعيش المجتمع في روايات الطاهر وطار تمزقا واضطرابا بفعل تضارب المصالح والقناعات، ويبدو حاضرا في "الشمعة والدهاليز" كتأكيد لفكرة التناقضات التي أصبح يعاني منها الوطن وأصبحت سمة رئيسية من سماتها، بسبب عدم الاستفادة من دروس التاريخ وتجاهل تجارب الأمم الغابرة ورواد فكرها وثقافتها من قادة وعلماء وفلاسفة وحكماء وغيرهم.

يصور كاتبنا الجزائر بعد الاستقلال مليئة بالخيبات والهزائم السياسية والاقتصادية والاجتماعية بوجود فئة من الانتهازيين والاستغلاليين الذين عملوا على

1- العشق والموت في الزمن الحراشي: دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1983، (ط 2) ، ص 35.

2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 94.

ترويج أفكارهم وقتل المشروع الشيوعي التحرري الذي ناضل من أجل التحرر وتطبيق العدالة الاجتماعية في رأيه.

كما يؤكد في رواياته الأخيرة على خيبة الأمل التي حلت بالعقول المفكرة في هذا البلد، ويقدم مشاهد مأساوية لنهاية الحلم بانشطار التيارات الفكرية وصراعاتها، ودخول المجتمع في دوامة هذه الصراعات التي يغيب فيها التأصيل والمرجعية الصحيحة.

ترتكز الكتابة في رواية الشمعة والدهاليز على نص روايات سابقة في معالجتها للقضايا السياسية، حيث تحتل التصورات الإيديولوجية والسياسية الصدارة في إبداعاته، وتغلب الروح النضالية على شخصياته ومواقفه حيث يرى هو بنفسه أنه مناضل وأن النضال يدفعه إلى الكتابة قبل أي شيء آخر[1].

والظاهر من خلال نصوصه الروائية أنه ينطلق في صياغة شخصياته وأحداث رواياته من القضية الاجتماعية، التي تحيل على واقع الشعب ويلتقط المادة الحياتية منه، فيلبس رواياته من وعيه التاريخي وإيمانه بالواقعية الاشتراكية التي تخدم الواقع والحياة، وتعمل على الدفاع على المبدأ والحق والنضال من أجلها، لذلك تظهر فكرة المثقف والأزمة الثقافية جنبا إلى جنب مع فكرة الشيوعي في رواياته وبخاصة روايتي: تجربة في العشق والشمعة والدهاليز، حيث يلبس النصين أفكاره وتوجهاته التقدمية، وهو يعرض مهنة المثقف فيتناص في الشمعة والدهاليز مع "تجربة في العشق في هذه الأزمة, حيث يختار وطار أبطال روايتيه من فئة المثقفين. فالشخصية المثقفة في رواية تجربة في العشق تنتمي إلى مجال المسرح وتؤمن بمبادئ الشيوعية اليسارية ويواجه تحد كبير مع الواقع السياسي الجديد الذي أصبح يهدد مبادئه وقناعاته. فهو يرى في إيمانه بفكرته وانتمائه الإيديولوجي وطنية وعروبة ووفاء للوطن فيقول: "ألحظ أنني مازلت وطنيا، ومازلت عروبيا، ليتكرر، فأتأكد منها: عاشق، عاشق، عاشق، إلى يوم

1- واسيني الأعرج، الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 132.

الدين والقيامة..."[1] وهو قد أصبح مستشارا للوزير بعدما كان مسرحيا سابقا صاحب فكر شيوعي، يرى في منصبه الحالي خيانة لرفاق الأمس البعيد من المناضلين، بحياديته تجاه ما يخطط ضد شيوعيي الجزائر من أساتذة وطلبة من قبل النظام, وتعكس الرواية معاناة المثقف الشيوعي المتهم بانتمائه ومواقفه والمدان بوفائه وإخلاصه لفكره وقناعاته.

يتناص وطار في الشمعة والدهاليز مع هذه الفكرة في هذه الرواية بعرض خيبة الأمل التي أصبح يعاني منها المثقف بفعل الأحداث المتسارعة والخطيرة، وبالمصير المهين الذي يلقاه هؤلاء بعد الإهانة والتهميش وحالات الضياع التي يعيشها الواحد منهم بعد فشله في مشروعه النضالي وفي التنبؤ عن الوضع المأزوم. يقول الروائي على لسان الشاعر: "الجهل يعم، السطحية تعم، الدجل يطغى، الفكر يتفكك، أشبه ما يكون بكبة الخيط تتدحرج من فوق غلى أسفل، وبشمعة تخترق في دهليز مغلق مهمل، الثورة تهدم الثوار، وتريد أن تبني الثورة بالخونة و المضادين"[2].

ثانيا: التناص الداخلي:

يظهر التناص الداخلي في الرواية في تفاعل نص وطار مع نصوص معاصرة تختلف أجناسها ومصادرها، ويقصد الكاتب بذلك توسيع مدارك القارئ في إيجاد علاقات نصية وفق إستراتيجيته خاصة تستثير فعل القراءة الذي يحقق نوعا من الوعي بالذات والوعي بالتفكير في حركة يتداخل فيها الواحد مع الآخر دون أن يفقد ذلك استقلاليته[3].

ومن أوجه التناص الداخلي في الرواية:

1- الطاهر وطار: تجربة في العشق، دار الاجتهاد، الجزائر، 1989، ص 16.

2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 159.

3- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، 2000، ص 16.

أ ـ التناص مع الرواية الجزائرية:

تعالج الرواية أزمة سياسية جزائرية، ألقت بظلالها البائسة على جوانب كثيرة من حياة الجزائريين وتشرح وضع المثقف الجزائري وصراعاته مع النظام، ومع تردي الأوضاع الاجتماعية والثقافية.

تشد فكرة محنة المثقف الخيط الناسج لشبكة الحكي، وعليه تتناص هذه الفكرة مع نصوص روايات جزائرية تناولت هذا الموضوع. وبناء على فهم القارئ للرواية الجزائرية وخلفيته الثقافية يقوم الكاتب بملامسة حركات وإيقاعات الأفكار والكلمات في روايات أخرى وحدت هم الكتابة عند الجزائريين، وجمعت رؤاهم المتباينة والمتشابهة حول هذه الفكرة بخاصة.

يستحضر التناص الغائب في "الشمعة والدهاليز رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، والتي تناول فيها الإسلام السياسي، ونضال المثقف من أجل الدفاع عن مبادئه وقيمه الفكرية، لكنه ينزلق في الأخير إلى متاهات الضياع، وتؤول نهايته إلى لقاء حتفه بصورة مأساوية، يقوده إليها أعداء الوطن، حيث يقول واسيني الأعرج على لسان الأستاذ الجامعي وهو ينتحر: "أيها القتلة اخرجوا من قيامتنا اخرجوا من أحزاننا وأفراحنا اتركونا نموت ونحيا كما نشاء، أيها القتلة اخرجوا من أصدائنا وأشلائنا، اخرجوا من دورتنا الدموية"[1].

ويعالج وطار في "الشمعة والدهاليز" الوضع نفسه، ويعبر عن رفضه للحركة الإسلامية، من خلال نقد النهج الذي تسير به هذه الحركة من خلال مجادلة الشاعر لعمار بن ياسر وكشف الاختلال وعدم التكافؤ بين القيادة وإتباعها، كما ينتقد هشاشة القاعدة المعرفية والفكرية التي تنطلق منها الحركة بانعدام الشروط الثقافية والعلمية والحضارية.

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 283.

ويستسلم المثقف الجزائري في صورة الشاعر لمحاكمة الملثمين السبعة الذين يمثلون في رأيه الوجه المشوه للدين والتاريخ والثقافة في الجزائر حيث يظهر في هذا المقطع الآتي المشهد نفسه لخيبة أمل المثقف وضعفه واستسلامه:" ترى بم سيحاكمونني، ومن أكون؟ دوناتوس، خالد بن الوليد بعد إخماد فتنة الردة؟ طارق بن زياد بعد فتح الأندلس؟... أبا ذر الغفاري متهما بالسير وحده؟ غاليلي متهما برؤية الأرض مكورة... ليقتلوني، ليرتكبوا حماقة إراحتي من العناء، ليتموا إرادة الله، ليقتلوني، لينجزوا ما حاولت إنجازه قبل أن ألتقي بها..."[1].

ويظهر دور التناص في المواقف والرؤى بين الكاتبين لرسم صورة بليدة وحشية وبدائية للمتطرفين في تعاملهم مع الآخر وفهمهم الضيق للثقافة والفن.

ب- التناص مع الفكر الماركسي:

ظل وطار وفيا في كتاباته للفكر الاشتراكي، ولنزوعه النهضوي والتنويري فكان مشروعه الروائي محملا برؤية وحراك فكري واجتماعي وأخلاقي، هدفه الثورة والتغيير، وقائما على هم القضية الوطنية التي تنطلق من هموم الناس وانشغالاتهم بالرغم من الاتهامات والانتقادات التي وجهت إليه بسبب ذائقته الكلاسيكية وتطرفه الفكري.

جعل وطار الرواية مرآة للثورة، فقامت كتاباته على المقاربة بين الماضي والحاضر وتتبع مسار التاريخ، ففي رواية الشمعة والدهاليز يرى أن سبب الأزمة السياسية في الجزائر هو الانحراف عن مسار مبادئ الثورة التي كان من أولوياتها خدمة الشعب الجزائري المكافح لذلك كانت شخصية الشاعر في الرواية، تعاني وتصارع التناقضات الحاصلة في مناخ سياسي فاسد وثقافي متدهور.

1- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 195.

يمثل الشاعر المثقف البطل الحامل وفق المفهوم الاشتراكي لمعاناة إدراكه لحقيقة العالم من حوله، وسوداوية المستقبل التي تصورها حقائق الواقع، وتشكل العزلة والانهيار أهم هذه المفاهيم، حيث ينمحي دور المثقف ويتلاشى، ويظل واعيا لثقافته المختلفة، في وسط غريب عنه، حيث يقول الشاعر: "أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم، متعدد الجوانب والسراديب، والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم"[1].

يتجلى التناص مع الفكر الماركسي في الرواية عبر مواقف يعتبر توافرها ضروريا في المفهوم الماركسي للأدب عموما، ومن أهمها الصراع والالتزام والنضال... ويعطي وطار لشخصية الشاعر ملامح البطل في الواقعية الاشتراكية الذي يعيش الصراع ويرفض إلغاء وجوده وتعاطي إيديولوجية جديدة لا يؤمن بها حتى وإن أوصله ذلك إلى حتفه، حيث يرى من خلال الشاعر أن التخلي عن قناعاته وأفكاره لن يكون إلا من أجل خدمة الجماهير، فيقول: "وأنا لا يمكنني أن أكون مثلهم إلا إذا كنت مهم...هذه قاعدة سياسية واجتماعية...كيف يمكن لكوكب تابع أن يظل تابعا إذا فقد الجاذبية وخرج عن المدار"[2].

كما يحضر الفكر الماركسي من خلال قضية المثقف الملتزم الذي يلبي نداء الواجب ويصغي إلى صوت الضمير داخله حيث يرى الماركسيون في البطل الناقد "بطل الحلول التوافقية والصراعات المعتمة، يفجر التناقضات ويعيش باعتباره بطلا نموذجيا، حالة عامة متأزمة بأسلوبه الفردي"[3].

1- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 14.

2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 181.

3- مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، عالم المعرفة، 221، مايو، 1997، ص 150.

وتعتبر هذه الفكرة من غايات الأدب التي يجب أن يحققها الأديب في مجتمعه والتي يجسدها في رؤية معينة، حيث تعد التزاما فكريا وفنيا من طرفه[1].

ويحاول وطار إيجاد تبرير ماركسي لأصل الأزمة الجزائرية، من خلال تمثل ماركس حيا ، يقف في ساحة أول ماي ويقول: "لا بد أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري، سيقول ماركس، أولا ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البرجوازية، في أن تنجز التحول الطبقي، إما إلى الاشتراكية وإما إلى الرأسمالية ثم يضيف، إنه حيثما وجد شباب وعمال، فهناك تطلع إلى التغيير، وعلى العالم أن يتنبأ طبقا للمعطيات العامة باتجاه هذا التغيير، وعلى المناضل أن يجعل نصب عينيه اكتشاف إمكانية جعل هذا التغيير لصالح طبقته"[2].

يحيل هذا المقطع السردي إلى مسألة النضال الفردي والنضال الشعبي الذي يكون نتيجة حتمية بوجود ضغط على ممارسة الحريات داخل المجتمع وبخاصة عند فئة الشباب المتحمس للتغيير وفئة العمال الحاملة لقيم التطور الاجتماعي والاقتصادي.

وتبقى بذلك العلاقة بين هذه الفئات تأثيرية وتفاعلية تشحنها مجموعة الأفكار التطلعية التي يسوقها الفرد للجماعة "إذ لا وجود لحرية إلا بالانسجام بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة، ولا تكتمل شروط الحرية المنشودة إلا من خلال الحرية الجماعية"[3]، كما يتناص هذا الرأي مع رأي ماركس الذي يرى أن "فترة التطور الاجتماعي التلقائي تبلغ نهايتها مع الرأسمالية حين تبدأ الفترة التي يصنع فيها الإنسان التاريخ صنعا واعيا وهادفا، فينتهي التاريخ العفوي ويبدأ التاريخ المكون تكوينا واعيا هادفا"[4].

1- حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000، ص 71.

2- الشمعة والدهاليز، ص 141.

3- حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص 70.

4- صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسي، عالم الكاتب، القاهرة، ط 1، 1980، ص 23.

فكارل ماكس في نظر الروائي نموذج إصلاحي قادر على تفسير الظاهرة التاريخية التي تعيشها الجزائر، فهي بحسب التفسير الماركسي ناتجة عن التطور الذاتي للأشياء بعدما تعيش حدة النضج والوعي بضرورة التغيير.

يعتبر هذا التناص تآلفيا مع الفكر الماركسي الذي استحوذ على مساحة كبيرة من فكر ومواقف الطاهر وطار، فهو في الرواية يؤسس تناصه على فكرة التنظيم الثوري والنضال وحتمية التطور والتغيير بوجود ظروف تهيئ لهما ذلك، وخاصة بوجود جدلية التناقض بين الجديد والقديم بين الأطراف المتصارعة من الرأسماليين (الأصوليين) والشيوعيين التقدميين والحركة الإسلامية التي يراها الشاعر مرجعية تتعامل مع الواقع من مبدأ العودة إلى الماضي، وتفتقد إلى تحكيم العقل ولا تع دورها التاريخي، فيقول في إحدى المقاطع السردية: **"لا تكفي لا إله إلا الله، عليها نحيا، وعليها نموت، وعليها نلقى الله، تلكم ليست سوى وسيلة لإنقاذ الهوية، لاستعادتها، للكفاح باسمها، إنما الله، الله هو العقل..."**[1].

1- الشمعة والدهاليز، 145.

ثالثا: التناص الخارجي:

تنوعت تناصات الكاتب الخارجية بين النص الديني والتاريخي والشعبي والأسطوري والنقدي، حيث تظهر التنويعات النصية، الخلفية النصية للكاتب والقارئ، على حد سواء، كما تظهر مهارته في الحفاظ على النص الأصلي من خلال إبقاء ترسباته في شتى طبقات النص الجديد[1].

أ ـ التناص مع الموروث الديني:

ويشمل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والقصص الديني. ويتصل في الرواية بالحياة السياسية والاجتماعية التي تصطبغ به كمكون نصي وخطابي ضمن مكونات نصية وخطابية حاضرة من خارج الجنس الروائي، حيث يوظف "وطار" النص الديني كرابط بين الشخصيات المتناقضة، ودلالات أفعالها المنتجة من خلال أفكارها وتصوراتها.

وتتضح رؤية هذه الشخصيات في استنادها لهذا النص واستعمالها لقاموس لغوي يقوم أساسا على مفردات دينية من القرآن والحديث والفكر الإسلامي في سياقات مختلفة مغترفا من رصيده الديني الذي يمثل حقلا خصبا للمتلقى المهيأ في الأساس للتفاعل مع هذا المعطى الديني.

- **النص القرآني والحديث النبوي الشريف**

ترد النصوص القرآنية على لسان الشاعر تارة وفي حواره مع عمار بن ياسر القيادي في الحركة الإسلامية تارة أخرى، ويظهر التناص القرآني في الرواية من دون تنصيص أو علامات وقف أو ضبط، ويعتبر هذا التوظيف للآيات القرآنية نوعا من

1- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 49.

التجاوز لقدسية النص القرآني ولو أنه لا يخرجه عن مقاصده الذاتية أو سياقه الأصلي كذكره للآية القرآنية الخامسة والثلاثون من سورة النور التي وردت بهذا الشكل: نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاه فيها مصباح، المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء"[1].

ويدرج هذا النص أثناء حوار الشاعر مع أحد المصلين في إحدى المساجد حيث يرد متلائما مع سياق الحدث الروائي كأنه جزء من بنيته بالرغم من حفاظه على شكله الأصلي.

ويوضح الحوار بين الشاعر والمصلي الرؤية الخاصة للفئة الجزائرية لهذا النص المقدس، حيث ينتقي المتكلمون باختلاف مستوياتهم نصوصا تتناسب مع غاياتهم من أجل إضفاء الشرعية والقداسة لأحكامهم وتوجهاتهم وقناعاتهم، ويصبح التأويل عندهم أمرا ميسورا يلبي الحاجات السياسية كما يلبي الحاجات النفسية والاجتماعية.

يرى المصلي أن النور هو الدعوة الإسلامية التي ستنطلق من الجزائر فيقول: "إن علماءنا يفسرون الشجرة المباركة التي ليست بالشرقية ولا الغربية بأنها الجزائر، بلدنا العزيز هذا الذي ليس شرقيا ولا غربيا، سواء من الناحية الجغرافية أو من الناحية الثقافية والحضارية..."[2].

ويذكر الكاتب النص في سياق حديثه عن الشمعة التي تحرك دلالتها القارئ. وتدفعه لاستكمال الفجوات الدلالية والتركيبية وسدها من مخزونه الثقافي.

وقد وردت آيات قرآنية أخرى على مساحة النص الروائي بالطريقة نفسها، كقوله على لسان عمار بن ياسر: "لا أحد يعلم كيف قامت، إنما هي قائمة، إن ينصركم الله فلا

1- الشمعة والدهاليز، 14.

2- نفسه.

غالب لكم"[1]، والآية 160 من سورة آل عمران (إِنْ يَنْصُرْكُمُ اللَّهُ فَلَا غَالِبَ لَكُمْ، وَإِنْ يَخْذُلْكُمْ فَمَنْ ذَا الَّذِي يَنْصُرُكُمْ مِنْ بَعْدِهِ، وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ). وكقوله كذلك: "لا يا رجل من هنا إلى التاسعة زمن كألف سنة مما يعدون"[2] والآية كذلك 47 من سورة الحج (وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ).

ترد هذه الآيات في سياق النص على شكل بنيات سردية صغرى تحيل إلى نص قرآني غائب لا تستحضر إلا من قبل القارئ العارف بالقرآن الكريم. وقد قام السارد بإدراج هذه النصوص الغائبة ضمن سياق جديد لخدمة دلاله النص ومقاصده من خلال حمولته اللغوية والدلالية التي استوعبها النص اللاحق (النص الروائي).

ويستحضر الكاتب نصوص دينية أخرى غائبة منذ خلال انزياحها النسبي عن صيغتها الأصلية، وأبقي على ما يدل عليها حتى يسهل تواصلها مع القارئ كقوله في المقطع السردي الآتي على لسان الشاعر "لقد أفلح السحرة يا سيدي الطبيب وعصا موسى جامدة لا تسعى ... استغرق في البكاء...".

وقد جاءت هذه التناصات القرآنية في سياق سياسي، لتنتج دلالات مناسبة لخطاب الشخصيات الروائية، وتظهر انتقاء هؤلاء لما يتناسب مع مشروعهم الفكري، وهو تناص قصدي يبرز من خلاله الروائي قدرتهم على التأثير باستغلال قوة الحجة في القرآن الكريم وسحر البلاغة فيه كوسيلة جذب، ليستثمرها هؤلاء لمعرفة مدى تعلق الشعب الجزائري بالنص القرآني والتسليم بأحكامه وشرائعه.

1- الشمعة والدهاليز، ص 160.

2- المصدر نفسه، ص

وفي هذا التناص صورة رمزية تعكس اختلال القيم وانقلاب الموازين، في عالم مادي أصبحت فيه السيادة الرأسمالية الغربية تمحو بكبرياء بقايا الاشتراكية. وأصبحت اللايقينية هي الصورة التي يرى من خلالها الناس العالم.

ويأتي التناص مع نصوص الحديث النبوي الشريف تخالفيا، يزيح الكاتب فيه الحديث الشريف عن صيغته الأصلية مع إبقاء ما يدل عليه، وهو يقصد من خلاله خلق حوار جديد بين نص مقدس وآخر روائي، يكثف به دلالة النص، وذلك من خلال استحضاره من قبل شخصيات تحيل العلاقات فيما بينها داخل النص الجديد إلى شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني وفكري جديد[1].

تتلاعب هذه الشخصيات بالنص المقدس من خلال تخليها عن دلالتها المرجعية وتوظيفها في سياقات تخدم الأغراض الأيديولوجية والمصالح الفردية والقناعات الخاصة عندها، حيث تعكس هذه الانحرافات التوظيفية حالة التردي الفكري والفوضى الروحية التي يعيشها أفراد المجتمع الجزائري وبخاصة الطبقة الشعبية منه.

ويظهر التناص التخالفي للأحاديث النبوية في المقطع الآتي تجسيدا للرؤية الساخرة للأمور من قبل الشخصيات التي تظهر بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات بيئة من كلمات غريبة من أحكام القيمة والتأكيدات، وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخرى تختلط بالبعض وتنفر من البعض وتتقاطع مع مجموعة ثالثة.[2] يمكننا تتبع ذلك في المقاطع الآتية:

1- صلاح فضل: شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الأساسية والاجتماعية، مصر،1995، ط 5، ص 117-115.

2- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، ط 1، ص 362.

"القضاء عليك فريضة على كل مسلم ومسلمة" وهو تناص يخالف مع النص الأصلي: "العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة" حيث حل القتل والعنف فريضة يكلف بها، المسلم والمسلمة مكان العلم والانفتاح على التطور والارتقاء بالوجود البشري.

ويتناص الكاتب مع شكل رواية الحديث عن طريق العنعنة المحمولة على اتصال السند وذلك بطريقة ساخرة يعرض فيها رواية الخبر النسوي في بيت الخيزران من قبل أخواتها زهيرة ومثال ذلك." عن شريفة المتمردة البلهاء عن الغالية، نعمة ربك التي تملأ السرير طولا وعرضا، وعن شاهيناز، دمية الشوكولاطة في القطب الجنوبي، عن رجاء أمنا الثالثة، عن دينازاد أمنا الثانية عن ستي لالة وردية، أمنا: المرأة حدأة إلى أن تتزوج صيدها رجل، صيد الصباح، أجمل من صيد الظهيرة..."[1].

يحاول وطار إثارة المتلقي واستهدافه من خلال تحويل صيغ الأحاديث واستعارة العنعنة لتحقيق رسالته في إشراكه فيما يريد أن يثيره من أفكار وانفعالات، ولعلى القصد من ذلك هو إرسال شفرات لهذا المتلقي لفكها والوقوف عندها والتنقيب عن دلالات رمزيتها في تفاصيل الأحداث والشخصيات.

ب- *التناص مع التاريخ الإسلامي:*

يتناص الكاتب مع التاريخ الإسلامي من خلال ذكر بعض الشخصيات الدينية والفكرية الإسلامية، حيث تتوزع هذه الشخصيات في النص الروائي بتفاوت في دورها الدلالي في سياق النص الروائي وقد أوردها الشاعر في مواقف متنوعة عبر حواراته الداخلية حينا وحواره مع "عمار بن ياسر وزهيرة الخيزران"، وفي مواقف متنوعة فردية وأخرى جماعية. وفق توظيف واع، بحسب الحالات النفسية التي تستوجب

1- الشمعة والدهاليز، ص 172.

استحضار شخصيات روحية أو شعرية أو فنية كقوله: "هذا كلام جديد توحيه الحالة التي أنا عليها. وهو أشبه بخواطر غريبة، يوحيها تأثير مخدر ما، فهل أنا سكرت"[1].

وقد يوردها خدمة للجانب الفكري الذي يثيره الكاتب على لسان الشخصية الرئيسية. ومن أهم هذه الشخصيات ما ورد كفاعل منتج للأفعال والأفكار في الرواية كعمار بن ياسر وأخرى كانت حاضرة بفكرها ومواقفها. والقصد هو إعادة قراءتها في هذا التناص من خلال أسماء الشخصيات قراءة جديدة وليست اجترارا لها كمخزون ثقافي يستحضر عن طريق الذاكرة أو الوعي الفردي.

1-شخصيات الصحابة والتابعين:

- **شخصية عمار بن ياسر**: وهي الشخصية البارزة الحضور مع شخصية الشاعر، حيث تظهر ممثلة للتيار الديني في الجزائر، وللشباب الذي يرى حل الأزمة الجزائرية في إقامة دولة إسلامية فيها. وهي ترى أن الرجوع إلى الدين هو أساس الحفاظ على الهوية، لذا يتوجب التشبث بالقيم التي دعا إليها الإسلام.

تحاول هذه الشخصية التي تعرف باسمها "الحركي عمار بن ياسر" التعبير عن قناعاتها شكلا ومضمونا وتختار لنفسها اسم الصحابي حتى يعطي لأفعالها وأفكارها مبررات وسندا إسلاميا يحيل على قيمة المشروع وضخامته، فعمار بن ياسر من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم الذين ساندوه في إقامة الدولة الإسلامية ومحاربة الشرك والمشركين.

يسعى عمار بن ياسر في الرواية إلى التعبير عن قناعاته شكلا ومضمونا، بإظهار تأييده للحركة والشباب الذي يناصرها ويرى نفسه واحدا من هؤلاء الذين يؤمنون بمشروعهم الإسلامي ويتصدون لأي معارض فيقول في إحدى المقاطع السردية: "نعلن

1- الشمعة والدهاليز، ص 138.

عن أنفسنا بلباس يخصنا وحدنا ذكورا وإناثا، يلتحي رجالنا ويُغطون رؤوسهم ويخرجون إلى الشارع متحدين الجميع، معلنين أننا هنا لا نخشى لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين، للموت للسجن، لكل المصائب"[1].

يظهر التناص هنا تخالفيا، حيث يفرغ الكاتب شخصية الصحابي عمار بن ياسر من دلالتها الدينية والتاريخية. ويضفي عليها صفة الثورية والتمرد فهي في الرواية تسعى لتغيير الوضع الراهن الفاسد إلى وضع آخر يرتبط بالعهد الإسلامي القديم، دون اعتبار لعلاقة الأفكار بالتاريخ ولا احتسابا لظروف العصر. بالرغم من أنه كما يراه السارد: "يناصر العقل والاعتدال ويبغض الجهل والتطرف"[2].

وتتناص رؤية عمار بن ياسر في النص الروائي الرافضة لوضع الحركة وأفرادها "جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق"[3] تناصا تآلفيا مع نظرة الصحابي إلى مآل أحوال المسلمين في بعد الخلاف الدائر بين الصحابة حول الخلافة، حيث يرى هذا القيادي الشاب وجود خلل في البناء القاعدي للجماعة التي تبني مواقفها ومشروعها بنوع من الاندفاع والتسرع من دون النظر إلى العواقب التي قد تنجم عن ضيق هذا الأفق. فهم يؤسسون دعوتهم ومشروعهم على شعارات فضفاضة تبدأ من الاختلاف في التسمية للمشروع الإسلامي، وقد تنتهي إلى مرحلة تحتمل وضعين اثنين"إما العنف الدموي وأما التواطئ المشبوه..."[4].

تبدو شخصية عمار بن ياسر متحمسة، لكنها ليست رافضة للعقل و لا متجاوزة لدروس التاريخ التي عرضها الشاعر، والتي تظهر جملة من الصراعات الدموية والفتن التي تسبق وتلي كل حكم عربي، لذلك كان توظيف الروائي لشخصية عمار بن ياسر

1- الشمعة والدهاليز، ص 91.

2- المصدر نفسه، ص 29.

3- المصدر نفسه، ص 94.

4- المصدر نفسه، ص 96.

التاريخية إظهارا لتقاطعات الراهن مع التاريخ الإسلامي، بشكل فني إيحائي، من دون إشارة واضحة إلى البنية النصية القديمة.

- **شخصية أبي ذر الغفاري**: توظف شخصية أبي ذر الغفاري في الرواية، لتحدث تقاربا بينها وبين الشاعر في نقطة واحدة هي التهميش والإقصاء الذي يعاني منه الشاعر بسبب المخالفة في الرأي والمعارضة في القرار والتشبث بالموقف وما عاناه الصحابي الجليل هو الآخر بعد الحكم عليه بالسير وحده والموت.وحده والبعث وحده"[1] فأبو ذر الغفاري عانى عزلة شعورية بعد نفيه، إلا أنها لم تمنعه من التفاعل والإسهام الإيجابي في مجتمعه، والجهر بالحق والتصدي للباطل[2].

يعيش الشاعر في الرواية انهيار القيم وتبدل المواقف لكنه يثبت على وفائه للمبدأ وهو يقول: "الجهل يعم، السطحية تعم، الرجل يطغى، الفكر يتفكك، أشبه ما يكون بكبة خيط، تتدرج من فوق إلى أسفل، وشمعة تحترق في دهليز مغلق، الثورة تهدم الثوار، وتريد أن تبني الثورة بخونة والمضادين"[3].

ويبدو التناص بين حياة الشاعر وحياة أبي ذر تناصا تآلفيا، حيث يعيش كلاهما محكوم عليه بالوحدة حتى الموت.

وقد وردت في الرواية شخصيات إسلامية أخرى عرفت بمواقفها التي أحدثت هزات عنيفة في مسار الفكر والتاريخ العربي الإسلامي وهي شخصيات أثير عنها الكثير من الجدل وأسيل الكثير من الحبر لحساسية وضعها ولعلو مكانتها الدينية أو الفكرية. ومن بين هذه الشخصيات التي تكشف عن مساحة تاريخية إسلامية هامة ودقيقة شخصية

1- الشمعة والدهاليز، 161.

2- خالد حمد خالد: رجال حول الرسول، دار الجيل، بيروت، 1994، ص 72-74.

3- الشمعة والدهاليز، ص 159.

على بن أبي طالب كرم الله وجهه والذي يعتبر رائدا روحيا للمسلمين، جامعا في منهجه المتكامل بين الروحي والعقلي تحت حصانة العلم والعقل.

يستحضر الروائي شخصية على بن أبي طالب لتتبين قيمة نصرة الحقد ونصرة الفرد التي غابت في عصرنا الحالي. وهو يعي جيدا أن لهذا الصحابي الجليل منهجا فكريا خاصا وفلسفة فريدة في التعامل مع الحياة والإنسان، وبخاصة فيما يتعلق بالعدل والتكافل الاجتماعي وحقوق الإنسان حيث يرى أنه كان "يفرق كل ما بين يده من مال ويغسل بيت مال المسلمين بالماء، كي لا تبيت ملوثة بوسخ الدنيا على حد تفكيره[1].

ويستحضر شخصية الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه والذي يمثل العدل الغائب في هذا المجتمع الذي استبد به الظلم. وشخصيات دينية وتاريخية أخرى ساقت النص الروائي إلى فكرة أساسية تجمع بين ضرورة الاستفادة من التاريخ لتتجنب أخطاء السابقين وانتهاج نهج السلف الصالح من الصحابة والتابعين والعقلاء وأصحاب الرأي والسداد من المفكرين والفلاسفة والإعراض عن التصلب في الفكر والطبع والسلوك الذي يؤدي إلى العنف والفوضى وانحراف القيم.كما أن العودة بالقارئ إلى الحوار مع هؤلاء كان قصديا، يحاول من خلاله الكاتب تأكيد بعض الحقائق التاريخية التي تتطابق أو تختلف مع الراهن، لكنها تؤكد عمق الصلة بين التاريخ الإسلامي والواقع وديمومة العلاقة التبادلية بينهما.

والنص الروائي على هذا الأساس ينحاز إلى التأويل الديني عبر تناصات تصب أغلبها مع النص الديني والفكر الإسلامي ليؤكد أشكال الصراع التي شهدتها الأمة الإسلامية ولا تزال، والتي مردها أزمة الفكر والتعصب الديني والانفراد بالرأي وتغليب المصلحة الشخصية وغياب الفهم الصحيح للدين.

1- الشمعة والدهاليز، ص 28.

كما يلبس الروائي فكر الشاعر بمواقف هؤلاء، متخيرا ما يتناسب مع ميوله الإيديولوجي حتى يعطي لأفعال الشخصية ومواقفها شرعية وتبريرا علميا وأخلاقيا، لأن الشاعر المثقف الحامل لمواقف الكاتب متعلم ومثقف معتدل، يعي جيدا هدفه وواقعه ابتداء من وعيه بقيمة ما يحمله من علم وقدسية العقل والإنسان والحرية والمساواة.

شخصيات تاريخية:

تزخر الرواية بأسماء شخصيات تاريخية كثيرة، تعود بالقارئ إلى أزمنة تاريخية متنوعة وتشغل ذاكرته على تيارات فكرية وانتماءات طائفية متعددة سوف نختار منها البارز الذي فعّل الحدث السردي وأعطاه بدا دلاليا مكثفا.

- **شخصيتا هارون الرشيد والخيزران:** ورد في نص الشمعة والدهاليز شخصيتان بارزتان في تاريخ الخلافة العباسية وهما هارون الرشيد وأمه الخيزران بنت عطاء[1] من خلال توظيف اسميهما دلاليا ككنية مضافة للشاعر وزهيرة الفتاة التي أحبته، حيث كانت زهيرة تدعو به الشاعر لمعرفتها المتواضعة لسعة ثقافته ورجاحة عقله دون ربط ذلك بالشخصية الحقيقية ومكانتها العلمية والتاريخية لجهلها تفاصيل حياة هذا الرجل البارز في التاريخ العربي والإسلامي، حيث يظهر ذلك في إحدى المقاطع السردية: "هارون الرشيد راش، نحيف هزيل رأسه أكبر من صدره وأنفه أكبر من فمه، يرتدي، يرتدي ثياب المتسولين، ويحمل محفظة مثقلة بالكتب أستاذ الشعر وغير متزوج في الأربعين من عمره ولطيف لطيف جدا"[2].

يتناص الكاتب مع شخصية هارون الرشيد ليكشف عن جانب مهم من شخصية الشاعر العارف بالتاريخ وأعلامه يلتقي مع هذه الشخصية في حب العلم تبجيل العقل

1- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك (147-218)، ج 8، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط 2، (د.ت)، ص 230.

2- الشمعة والدهاليز، ص 123.

فهارون الرشيد كما تذكر المصادر أكثر الخلفاء اهتماما بالعلم والعلماء كما كان فقيها أديبا شاعرا حلو النظم"[1].

كما يتناص مع شخصية هارون الخيزران الذي تمثلها الشاعر في زهيرة، حيث يُظهر انتقاءه للخيزران المرأة قوية الشخصية الجريئة والجميلة والنافذة الرأي في الدولة العباسية، فقد اثر عنها أنها كانت من " ربات السياسة والنفوذ والسلطان، لعبت دورا عظيما في خلافة ولدها الهادي واستبدت بالأمر حتى شاركته شؤون الدولة"[2].

ويعتبر استحضار وطار للخيزران استحضارا للفتنة السياسة وسحر الحكم ونشوة السلطة التي عصفت رياحها في تاريخ السياسة الإسلامية في عهد الأمراء والملوك والخلفاء. حيث بلغ استبدادها وجبروتها حد قتل ابنها الهادي بالسم، بعدما حاول قتلها لإفراطها في التدخل في شؤون الحكم[3].

يرجع وطار بالقارئ إلى التاريخ ليؤكد على مشاركة المرأة في العمل السياسي، ودورها السلبي الذي نجم عنه في كثير من الأحيان أخطاء شوهت التاريخ العربي الإسلامي في بعض فتراته، حيث يقول في إحدى المقاطع السردية التي يدور الحوار فيها بين الشاعر وعمار بن ياسر في نقاشهما حول قيام الدولة الإسلامية وضرورة الأخذ بالاعتبارات التاريخية "يا صاحبي هناك قوانين تتحكم في سير التاريخ لا ينبغي تجاهلها، ولا بد من الاستفادة من دروس التاريخ، لقد قتلت الخيزران الأم البربرية إبنا لها لتولي

1- ابن العمراني: الإنباء في تاريخ الخلفاء، تح قاسم السامرائي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1999، ص 78.

2- عمر رضا كحالة: أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ج 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ت)، ص 395.

3- المرجع نفسه: ص 398.

إبنا آخرا على رأس الحكم، هارون الرشيد، إنما جاء محمولا على ذراعي أمه ملطخة اليدين بالدم"[1].

ج -التناص مع الفكر الصوفي:

وقد تجلى أثر التناص الصوفي في رواية الشمعة والدهاليز واضحا من خلال استحضار أسماء بعض أعلام المتصوفة كالسهرودي والحلاج وابن عربي ورابعة العدوية من المنبع التراثي التي كان اتصاله به وثيقا وبخاصة في إنتاجه الروائي.

يلجأ وطار في كتاباته إلى هذا الفكر الواسع بنصوصه الفلسفية ومصطلحاته المعقدة يستل منه الدلالات والرموز الموغلة في التعقيد، ويحتمي بما فيه من روحانية بشفافية وصفاء، هربا من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، ويغوص في جواهر الأشياء، بحثا عن الحقيقة والصفاء، ولعلى وطار في هذه الرواية يوازي بين محنة الصوفي ومحنة الشاعر في مكابدة الواقع، ويشترك الطرفان في البحث عن الحقيقة وتفسير الظاهرة التي استعصت على الفهم، حيث يعيش الشاعر في الشمعة والدهاليز صوفيا حزينا، مغتربا وضائقا، منعزلا عن المجتمع ومتفتحا على الكون.

إن استحضار الكاتب للحلاج وابن عربي، هو استحضار للفكر الحلولي عند أصحاب وحدة الوجود. وذلك باستخدام عبارات صوفية مستمدة من لغة الإيحاء والإشعاع والرمز التي يتميز بها الصوفية، حيث يعبر عن بعض جوانب تجربته صوفيا، والتي لا يخرج فيها عن معاني التصوف الاجتماعي، وأهدافه فينظر للتصوف على أنه نضال يوجه "ضد السلطات الثلاثة: الدولة والمال والدين"[2] وهو يلبس مثقفه المسكون بالسؤال حيرة الحلاج وجرأته وغموضه، ويشركه المصير في نيل شرف شهادة الفكر، بسبب شطحاته الغامضة ورموزه الغريبة التي أوصلته للإعدام.

1- الشمعة والدهاليز، ص 133.

2- علي بن أنجب البغدادي: كتاب أخبار الحلاج، تح:موفق فوزي الجبر، 1997، ط 2، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ص 8.

يتناص وطار في روايته بنصوص الحلاج في كتابه طواسين، حيث تظهر في مقدمة الرواية تقديم غريب، عنونه بطسين الواحد والصفر فيقول: "إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية، فتشبث بأن لا يسجد لغير الواحد، وبذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي الواحد، بل أكثر من ذلك، جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر فتحول كل ما عدا الواحد صفر وكل ما عدا الصفر واحد"[1]، فطسين مفرد طواسين هي مؤلفة من مؤلفات الحلاج، وهي عبارة عن إبداعات نثرية، تجسد شطحاته الصوفية التي تميز بها في هذا الكتاب، حيث يغوص هذا الصوفي في عمق الكون، باحثا عن هذا الصوفي في عمق الكون باحثا عن الحقيقة، التي يصعب على الإنسان استيعابها والإمساك بها، وبخاصة ما يتعلق بالذات الإلهية وسر الوجود والكون.

يتناص وطار مع الحلاج في هذا المقطع تناصا غائبا من خلال استحضار الآية 34 من سورة البقرة **(وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدم فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَىَ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ)**، والتي تحدث عنها الحلاج في طاسين الأزل والالتباس قائلا: "وما كان في أهل السماء موحد مثل إبليس، حيث إبليس تغير عليه العين وهجر الألحاظ في السير، وعبد المعبود على التجريد، ولُعن حين وصل إلى التغريد، وطُلب حين طلب المزيد، فقال له: اسجد قال"لا غير" قال له: "إن عليك لعنتي" قال لا غير، ومالي إلى غيرك سبيل، وإني محب ذليل"[2].

يستعير الكاتب في هذه المقدمة عبارة "طسين" ويتناص مع فكرة الوحدانية والتعددية ليستثمر أبعادها الدلالية في توضيح الأزمة الجزائرية ومسألة التعددية وما يقابلها من الانفراد بالسلطة والرأي، فالحزب الواحد في الجزائر إبليس يرفض التعددية الحزبية في البلاد ويرفض التوجيهات السياسية والرؤى الإيديولوجية الجديدة، وقد التبست عليه الرؤية الصحيحة في مراعاة التطور والتغيير، لعناده وتصلب رأيه وأنانيته

1- الشمعة والدهاليز، ص 9

2- سامي مكارم: الحلاج فيما وراء المعنى والخط واللون، رياض الريس للكتب وللنشر، (د. ت)، ص 148.

التي أودت باستقرار وأمن الجزائر وقادتها إلى وضع متدهور خطير، فكان مصيره اللعنة كمصير إبليس الذي استحق اللعنة لا لأنه يوحد الله بل لأن التوحيد التبس عليه[1].

التناص مع نظرية وحدة الوجود:

تعتبر نظرية وحدة الوجود تعبيرا فلسفيا وجوديا عن وحدة الحق والخلق ويقصد بوحدة الوجود الاتحاد والحلول "فالاتحاد هو تشبه الخالق بالمخلوق، والحلول هو تشبيه المخلوق بالخالق"[2].

ولعلى ابن عربي من المتصوفة الأوائل الذين اعتمدوا هذه النظرية، حيث وضع أسسها وتعمق في شرحها في كتابة "الفتوحات المكية" كما أفاض فيها شعرا رمزيا في ديوانه: "ترجمان الأشواق".

يحاور النص الروائي النص الصوفي في المقطع السردي الذي ورد في شكل حوار بين الشاعر والخيزرانة:هذا نصه: " توقفت، استوقفته بيدها، سحبته من جاكيته، تأملته جيدا، ثم همست له:

- أتؤمن بالأولياء الصالحين.

- أؤمن بوحدة الكون بأن الكل واحد وأن الواحد كل"[3]

يظهر خطاب الشاعر على شكل بنية سردية صغرى تحيل إلى فكر صوفي غائب، يستحضره القارئ بناء على معرفته لمذاهب المتصوفة. والفكرة في النص الروائي والتي يؤمن بها الشاعر تجسد فكرة وحدة الوجود عند ابن عربي، حيث لا

1- سامي مكارم: الحلاج فيما وراء المعنى والخط واللون، ص 147.

2- محمد جلال شرف: الحلاج، الثائر الروحي في الإسلام، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 1970، ص 109.

3- الشمعة والدهاليز، ص 155.

موجود إلا الله والوحدة هي ما يقع فيه الاشتراك بين الموجودات. ترجع إلى الحق ذاته، إلى الله، فالحق والخلق وجهان لحقيقة واحدة لها كثرة وجودية بالصور والتعيينات بها تعدد واختلاف في مظاهرها[1].

ويعكس ثقافة الشاعر الصوفية وقناعته بهذا الفكر، حرية الاعتقاد والنفور من القمع الديني التي تمارسه السلطة وتقيد به حياة المثقف الذي يتهم في دينه لأنه مختلف عن البقية بأفكاره التي يعجز الآخرون عن فهمها واستيعابها، وهذا هو حال المتصوفة أو شهداء الفكر كما يسميهم البعض.

د -التناص مع الموروث الشعبي:

أصبحت مادة التراث الشعبي في الكتابة الجديدة، ضرورة ملحة، يتبارى فيها الروائيون لإعادة إنتاجها واستغلال مدلولاتها لما لها من خصوصية فريدة في إثراء الأخيلة وتنويع الصور في النص الروائي، وصار الروائي يغترف من معينها الرافد، بعدما ازداد وعيه بثرائها ورحابة عالمها وأنه "مكون من مكونات ثقافته، ولابد أن يظهر أثره في إبداعه.."[2].

ويظهر التراث واضحا في كتابات وطار السابقة والجديدة. حيث يضفي من خلاله مصداقية وواقعية لأعماله ويجسد به الداء بلغة وثقافة أهله التي تجعله قريبا غير غريب عنه. و من أهم المأثورات التي سجلت حضورها في رواية الشمعة والدهاليز:

أولا- المثل الشعبي:

1- محمود خضرة: دلالة ابن عربي في تفكيره الصوفي على مذهب وحدة الوجود، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد29 السنة 18 أكتوبر، 1997، ص 76.

2- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 101.

وهو شكل من أشكال التعبير الشعبي التي توارثها الناس بالمشافهة وحافظوا عليه لما له من أهمية في عملية التواصل بينهم، فهو الذي يحمل بلاغتهم ويعبر عن مواقفهم ونظرتهم للأمور كما أنه "يلخص حدثا ماضيا أو تجربة في أسلوب غير شخصي وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة"[1].

وقد استعان وطار بالمثل لأنه يمثل الوسيلة التواصلية الأكثر ارتباطا بالذهنية الشعبية ليختزل به الأزمنة والأمكنة ويتكيف مع المواقف والأحداث في قصة الرواية، حيث يوجد في النص عدد من الأمثال تدخل في سياق التعبير عن الصراع الاجتماعي والسياسي وتكشف عن دواخل الشخصيات وطبيعة العلاقات فيما بينهم، إلا أننا سنختار البارز منها لكثرتها:

يقول السارد: "قصد الرأس تنشف العروق"[2] وهو إشارة إلى الحزم واستعمال الشدة في الفصل في الأمور وحسمها، حتى لا تنفلت ويصعب التحكم فيها ويصبح القبض على العلة والسبب فيها واستئصال المشكل أمرا مستحيلا.

وهو مثال ضرب به الروائي، للكشف عن حالة الفوضى واللا استقرار التي أصبح يعيشها المجتمع، والتي تجاوزت حدود استيعاب الشاعر واحتواء معناها، فاستئصال الرأس المفكرة أو استئصال خاصية التفكير في الأشياء ورميها وراءه قد يخفف من ألمه ومعاناته، ويبعد عنه شقاء هذا التفكير. وهذا الوعي النافذ للأمور. يستدعي التلميح الذي يضمن حرية التعبير عن الأفكار الخطيرة التي تحرك الوعي الجماهيري، ويصبح هذا الشكل التعبيري توجيها إيديولوجيا ذكيا يعطي الكاتب حق التنوير والدفاع عن المبادئ والقضايا الوطنية وكشف سر المحنة الناتجة عن تشوه الفكر، والسلبية التي تسم العقول.

1- المرجع نفسه، ص 103.

2- الشمعة والدهاليز، ص 158.

والتناص مع المثل يبدو تخالفيا في النص لأن وطار لم يوظفه بدلالته القديمة وإنما بدلالة جديدة، توسع رؤيته وتكسبه وظيفة فكرية وثقافية[1] جديدة، كما تغير المفاهيم الثابتة له خارج هذا السياق.

ثانيا- المعتقد الشعبي:

وهو موروث فكري وثقافي يتصل بالجانب الاعتقادي أي "كل ما يعتقده المرء في الغيب والمجهول... وهو ما لا يؤمن به العقل الراقي"[2].

وتظهر في الشمعة والدهاليز صور لهذه الاعتقادية التي تبث دلالتها الفنية والنفسية والاجتماعية على مستوى الشخصيات، حيث تظهر لنا طرق تفكيرها وموقفها من بعض المعتقدات كالاعتقاد في "سيدي بولزمان" الولي الصالح الذي "يظهر مرة شابا يافعا ومرة كهلا ومرة شيخا هرما"[3].

والولي الصالح في المخيال الديني الجزائري: هو قناة إشباع روحي يلجأ إليها الإنسان بغية خلق توازن نفسي يضمن ثباتا في العقيدة لديه. ويدخل الاعتقاد في الأولياء الصالحين في المجتمع الجزائري ضمن ما يعرف "بالتنشئة الاجتماعية حتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من التراث الثقافي للمجتمع"[4].

يتناص الكاتب مع هذا المعتقد الشعبي الذي يشمل فئة بسيطة من الناس، محدودة الثقافة وقد تكون منعدمة التعليم، توارثت اعتقادها هذا، وأصبح الولي عندها في مرتبة الأنبياء بل يتجاوز كراماته حدود الواقع إلى ما وراء الواقع وذلك في أن يتجاوز هذا

1- محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 3.

2- عبد المالك مرتاض: مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 5، 1996، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، ص 22.

3- الشمعة والدهاليز، ص 122.

4- الطاهر بوغازي: اتجاهات الأفراد نحو العلاج الشعبي، زيادة الأولياء الصالحين نموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، العدد 3، 1415هـ، 1995 م، ص 3.

الولي حدود الزمان والمكان. ويتجلى في مسارهما المطلق واللامحدود، ويظهر ذلك في قول السارد على لسان أم زهيرة: "يتحدث عنه نسله جيلا إثر حيل الحديث نفسه، وينتظرون تجليه من حين لآخر"[1].

يُظهر لنا الكاتب طرق تفكير الطبقة البسيطة في مجتمعه، وموقفها من المعتقدات التي تحتل الصدارة في اهتماماتهم بعد المأكل والمشرب والمأوى حيث وانحصر هذا الاعتقاد في بعض من الذين ارتووا بالوراثة من هذا الحب وهذا التقدير، كوالدة زهيرة التي تردد بإعجاب وانبهار قدرة سيدي بولزمان الذي سيتحقق في ذريته أجيالا متعاقبة، وهي ممن يخلص إليه ويعترف بفضله وبركاته عليها، حيث أقلع زوجها عن الشرب والخمر واستقام حاله "فأعد الوعدة التي وعدت بها سيدي بولزمان، بموقف صارم، من يومها بدل الخمارة بالمسجد ونفذ أمر سيدي بولزمان الذي ذبحت له في القرية عجلا أطعمته للفقراء كما وعدت"[2].

ومن مظاهر الاعتقاد كذلك، اعتقاد الناس بالسحر والجن، كما حدث لزهيرة ليلة مقتل الشاعر، حيث يحكي المشهد حالة الصرع التي تعرضت لها، والحركة التي حدثت في غرفة الجلوس، والتي تدلل على دخول روح خفية عبثت بالأشياء، وأطفأت النور بعد سقوط زهيرة وتنبؤها بمقتل الشاعر، وكأن تلك الروح قد أخبرتها.

يشرح السارد المشهد بدقة تظهر اطلاعه على خبايا هذا العالم العجيب، الذي يتجاوز المعقول والطبيعي، ويكشف عن عجز الإنسان، أمامه في التفسير والمواجهة والتصدي، فيصف الحادث قائلا: "تحرك الستار، انفتحت النافذة انغلقت، وقع الستار، كان يدا بشرية استلته... راحت أطرافها ترتجف، يدها اليسرى، يدها اليمين، كل جسدها،

1- الشمعة والدهاليز، ص 122.

2- الشمعة والدهاليز، ص 122.

ازروق وجهها، ازورقت شفتاها...ينطفئ النور، تستيقظ، تتأمل أمها، تسال عن الساعة العاشرة والنصف، قتلوه، نقول، تدمع عيناها"[1].

ويشير المفتاح في الرواية إلى اعتقاد سائد في الأوساط الشعبية الجزائرية، وهو خاص بحالات الصرع، حيث يستعمل لإيقاظ المصروع بمس الجن كما يظهر المقطع الآتي "صبي الماء على وجهها يا امرأة، ضعي مفتاحا في يدها"[2].

ولعلى هذه التوظيفات الاعتقادية في الرواية قد أعطت الرواية مصداقية وجعلتها أكثر تعالقا بالواقع، لأنها تعكس التكوين الفكري والثقافي للأسرة الجزائرية البسيطة، المبني على رواسب اعتقادية ضاربة في القدم.

ويتكرر العدد سبعة كعنصر ترميزي في الرواية حيث يرتبط بالفكر الديني للمجتمع العربي الإسلامي، اعتبارا من تكراره في القرآن الكريم. العدد سبعة، كقوله تعالى: (**اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَماواتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا**)[3]، وفي أكثر من حديث شريف كالحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عن الرسول صلى الله عليه وسلم: "اجتنبوا السبع الموبقات"[4].

إذ يعتبر العدد سبعة من الأعداد التي أحاطت بها هالة أسطورية واستقرت في الوجدان الشعبي وتجلت في أشكاله التعبيرية الشفوية كالحكاية والأمثال الشعبية والأقوال والموروثات.

1- المصدر نفسه، ص 209.

2- المصدر نفسه، ص 208.

3- سورة الطلاق، الآية 12.

4- سعد بن ناصر بن عبد العزيز الشثري: مختصر صحيح البخاري، كتاب الوصايا، دار إشبيليا، الرياض، ط 1، 2002، ص 434.

ويتناص الكاتب في الشمعة والدهاليز بهذا العدد مستلهما رمزيته وقدسيته من التراث العربي الإسلامي والتراث الإنساني عامة حيث يبدو التفاعل في النص الروائي بين الملثمين السبعة وبين رمزيته الأسطورية التي تدرج في نطاق الرمزية الكوزمولوجية"[1] والتي تندرج في تغيرات الدلالة بين السلبية والإيجابية حيث يكتسب العدد سبعة في المقطع السردي الآتي دلالة سلبية حاملة لمعاني التطرف والظلم وصراع التيارات الفكرية التي تتحد في الظلم برغم اختلاف توجهاتها، "كانوا سبعة ملثمين، لا تبدو من وجوههم إلا أعينهم رشاشات وفي أحزمتهم سيوف، دفعوه إلى غرفة النوم وأمروه بالوقوف، وجلسوا هم، وأعلنوا بصوت واحد: محكمة"[2].

يرتبط "العدد سبعة" داخل الرواية في هذا المقطع باللاتكافؤ الذي يميز المواجهة والمحاكمة، ويحيل إلى ما يرمز إليه في المعتقد الشعبي من الكثرة والتعجيز والتهويل. كما يرتبط العدد سبعة بسنوات الحرب الجزائرية وأشكال المعاناة والمآسي والآلام التي عاشها الشعب الجزائري خلالها، والتي كانت كافية ليمتلئ بسببها مأساوية وحزنا بعد دورة شقاء كاملة، تمنح له الحق، في نظر الكاتب، ليسعد بحياة هادئة تنسيه ما تكبده من معاناة إذ يقول: " دهر كامل من الحرمان والشقاء وسبع سنوات من الحرب الضروس، يكفي ليلتفت الناس إلى شؤونهم وشؤون أهليهم"[3].

ه -التناص مع التاريخ الجزائري القديم:

وفي الرواية تناص تاريخي، يتصل بالضريح أجدار الذي يحكي تاريخ الجزائر العتيق، الشاهد على حضارات إنسانية متعاقبة تسم هذا البلد بأصالة وعراقة وأحداث تاريخية هامة ساهمت في صناعة كيانه وهويته.

---

1 -عبد الفتاح رواس قلعة جي: رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد 68، أغسطس، 1997، ص 70.

2- الشمعة والدهاليز، ص 193.

3- الشمعة والدهاليز، ص 81.

وفي السياق التاريخي في الرواية ذكر لفترات متعاقبة لتاريخ الجزائر (يبدأ ها بالدولة الرستمية والدولة الفاطمية) مستعينا بها لإضاءة تمزقات الراهن الجزائري من خلال إشاراته الخاطفة لها، يبدأها بالدولة الرستمية والدولة الفاطمية وتاريخ الثورة الجزائرية الممتد إضافة إلى بعض الشخصيات التاريخية كشخصية الأمير عبد القادر بمقاومته التي تعد بمثابة انبعاث جديد للدولة الجزائرية ونقطة مضيئة في تاريخها.

و -التناص الأسطوري:

تعتبر الأسطورة الملاذ الأفضل للروائي، ليهرب إليه، من واقع مأزوم إلى عالم كثيرا ما ألهب خيال الأدباء والشعراء وأغراهم بسحره وخوارقه.

وقد عمل على توظيفها وفق مفاهيم السرد والقص الحديثة حتى "يتحرر من جفاف الواقعية بمعناها المبذول والآلي"[1] ففي رواية الشمعة والدهاليز يتناص وطار مع الرمز الأسطوري من خلال استعانته بالشكل الهندسي لضريح أجدار الذي ربطه بعالم الشاعر الداخلي الغامض والمليء بالمتاهات والمغلف بالظلمة، كما ربطه بالراهن الجزائري المغلق بصراعاته وتناقضاته كدهليز كبير ومخيف حيث يقول: "أكون أحد أضرحة بني أجدار بتا هرت"[2].

ويتناص الكاتب من خلال إثارته للمتاهة واستعارته لشكل الضريح من الداخل: "عندما يدخل الداخل من الدهليز، يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض، بدهليز طوله بضعة أمتار، ويتفرع من أولى هده القاعات عند اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يفضان إلى هيكل ثان متركب بدوره مند خمس قاعات تربط بينها دهاليز ويحيط بالهيكل الأول الذي يحيط به بدوره هيكل به دهاليز تنطلق من مدخل

1- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص 149.

2- الشمعة والدهاليز، ص 12.

الضريح"[1] ،مع المتاهة الإغريقية في الأسطورة اليونانية التي تحكي قصة المينتور الوحش الخرافي الذي كان يأكل لحم البشر ويهدد أمن جزيرة الكيريت، وهو مخلوق نصفه ثور ونصفه الآخر إنسان يسجن في متاهة بناها له مينوس، وهي عبارة عن "بناء معتم ملتبس المداخل، يستحيل معه أن يصل أحد إليه بان جعل العلامات في هذه المتاهة مضللة ليشقه على العين، بتلك التعرجات المتجهة إلى أنحاء مختلفة أن تهتدي إلى سبيلها".

يقوم الروائي باستحضار النصين لأبعادهما المتقاربة مع مقصدية الرواية وتناغمها مع الامتداد الإنساني والروحي فيها حيث يظهر مسار الشاعر الشاق نحو متاهات نفسية يتماهى فيها الواقعي و الأسطوري في حركة درامية تغوص بالقارئ في دواخل هذا المثقف التعيس الذي تنغصه مفارقات "سالبة لقيم الحق والخير والجمال، وبما يعبر أيضا عن ذلك "الصراع الحاد والساخر اللاذع بين فقر الواقع وغضب المخيلة المخنوق"[2]، فالشاعر في متاهة تشبه متاهة المينتور المتشبعة المسالك، والتي لا تؤدي إلى مخرج غير الظلمة مكابدة الصراع بين اليأس والأمل والموت والحياة، وهو يشبه كذلك ثيسيوس الذي يواجه الوحش الدموي ويدخل عالم المغامرة والتجربة.

وقد ماثل الكاتب بهذا الرجل "من الرجال البدائيين الذين لا يوقفون السياق الطبيعي الواعي والحر عن السياق الضروري لهذه الحركة"[3].

والذين سيظلون النموذج الحي في لا وعي المناضل المسكون بالمواقف والمقاومة والرفض والمستلين من الرواسب الأسطورية التي تحرك تجربته الشعورية وتفتح التأويل على أكثر من دلالة ومغزى لمتاهات الشاعر في الدهاليز المظلمة، وتصبح

1- نفسه.

2- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص 149.

3- المرجع نفسه: ص 145.

الشمعة هي الأمل في التغيير والمستقبل الأفضل، وهي الحب الذي يظل ساكنا في الإنسان يبحث عنه ويقدسه رغم عتامة الوضع وقدراته.

ز -*التناص مع المقولات النقدية:*

تنفتح الرواية مع علاقات تناصية مع نصوص شعرية حديثة وقديمة أدمجت ضمن تشعبات السرد لإثراء مقاصد الروائي حول الفكرة المثارة في النص الروائي.

يظهر التناص مع شعر محمد العيد آل خليفة باستحضار بيت شعري له من قصيدة يصف فيها هيروشيما وإصدار حكم نقدي تجاهه، حيث يرى السارد شعره ضعيفا ومبتذلا يفتقد للطف المعني ويخلو من العاطفة، كما أن الخيال فيه ضيق وسطحي واللغة أقرب ما تكون إلى الحديث اليومي منها إلى لغة الشعر فيقول: "فهذا محمد العيد آل خليفة الشاعر الفحل الذي يعجب الطلبة والأساتذة به، يصيف هيروشيما قائلا: تفجرت قنبلة في هيروشيما، فتركت كل شيء هشيما "، ويتحدث عن المرأة وواجباتها السياسية فيقول: يا بنات الجزائر، كن للاستعمار ضرائر يضحك من أعماقه كلما قرأ شعرا من هذا النوع شعر السلام عليكم"[1].

ويتناص الكاتب مع النص النقدي الذي يولى اهتماما بجمال الفن اللغوي والبلاغة العربية التي تحظ على سلامة اللفظ وتنقية الجمال المطبوع من الجمال المصنوع والتي تحدد الأسس الجمالية التي يقوم عليها الشكل الشعري، كما هو الشأن في مراعاة الجانب الانفعالي الذي يجب أن يكون متوفرا عند قول الشعر، يقول أبو هلال العسكري: "فإذا أردت أن تعمل شعرا، فاحضر معاني التي تزيد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها ووقائية يحتملها... ولأن تعلو الكلام من فوق فيجيء سلسا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا..."[2].

1- الشمعة والدهاليز، ص 17.

2- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 145.

ويتناص مع النص النقدي الذي يعنى لمسألة الصدق والكذب في الشعر من خلال استحضار الآية الكريمة التي تنبذ وتحارب منهج الشعر القائم على الأهواء والانفعالات التي لا ضابط لها، ويستثمر هذا النص القرآني في خدمة فكرته التي تِؤسس لنظرة المتطرفين للشعر والشعراء المبنية على نظرة الإسلام للشعر والتي تستثني الشعراء الذين يسخرون شعرهم لخدمة الدين والدعوة الإسلامية، ويخلو من الكذب والرياء والفحش. والنص في الرواية على لسان المحاكم السادس وهو يخبر الشاعر بموقف الجماعة منه "أنت منا ما في ذلك شك ولا تستطيع إذا أردت إنكار ذلك، فقد سبق السيف العدل... رغم ذلك نغض الطرف، ونعتبره تعبيرا أدبيا صادرا عن أحد الذين قال فيهم تعالى يتبعهم الغاوون ألم ترى أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون ... وأنت تؤمن وتعمل الصالحات"[1].

يتناص هذا الحكم النقدي مع إحدى نصوص النقد العربي القديم التي تنظر في هذه المسألة كنص ابن رشيق القيرواني الذي يقول فيه " فأما احتجاج من لا يفهم وجه الكلام بقوله والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم ترى أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون فهو غلط وسوء تأول، لأن المقصودين بهذا النص شعراء المشركين الذين تناولوا رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بالهجاء، ومسوه بالأذى فأما من سواهم من المؤمنين فغير داخل في شيء من ذلك، ألا تسمع كيف استثناهم الله عز وجل ونبه عليهم فقال: إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعدما ظلموا، يريد شعراء النبي (صلى الله عليه وسلم)... فلو أن الشعر حرام أو مكروه، ما اتخذ النبي صلى الله عليه وسلم شعراء يثيبهم على الشعر، ويأمرهم بعمله ويسمعه منهم"[2].

ويوضح موقف هذه الجماعة من الشعراء بالتناص مع البيت الشعري الذي افتتح به كعب بن زهير بردته " بانت سعاد فقلبي اليوم مبتول... "والذي يوازي فيه المحاكم

1- الشمعة والدهاليز، ص 205.

2-أنظر ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر ونقده، باب الرد على من يكره الشعر.

السادس لحظة تأييد الشاعر للحركة الإسلامية وموقفه المؤيد لها بلحظة وقوف كعب بن زهير بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم بعد فتح مكة يطلب عفوه وصفحه ويبايعه بقصيدة طويلة مطلعها بيت غزلي جرت عليه عادة الشعراء العرب، وماثله الشاعر بأن بدأ قصيدة له يحيي فيها الحركة بمطلع قصيدة كعب بن زهير وفي ذلك يقول المحاكم "رغم أنك استعملت في مطلع قصيدتك الذي تحيي فيه قيام الحكم الإسلامي بانت سعاد فقلبي اليوم متبول، معللا ذلك بأنه مطلع البردة التي استطابها كثيرا خير العالمين عليه أزكى الصلوات، واعتبارنا الشعر المثير للغرائز فاكهة محرمة على غير المعصومين من البشر، إلا أننا تجاوزنا الأمر، وقلنا للمؤمنين الذين أيدوا استياءهم، إنه لا بأس من التبرك بفاكهة الرسول الأعظم عليه صلوات الله"[1]. يحاول الكاتب إظهار المواقف غير المؤسسة نقديا أو المواقف الهشة التي تفتقر للمرجعية الدينية الصحيحة.

1- الشمعة والدهاليز، ص 205

الخاتمة

عرفت الرواية العربية تحولا جذريا بعد هزيمة 1967، حيث مس التحديث شكل الكتابة، التي خضعت لتغييرات ذوقية جديدة فرضتها تحولات الواقع، وتأثيرها على طرق التفكير والشعور ورؤية العالم وتشوشها. وألزمت التغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، الروائيون بالبحث عن شكل جديد، يتلاءم مع متطلبات الراهن، المشحون بقضايا مصيرية، ويرفض ألوان القهر والذل والخيانة التي أحس بها الإنسان العربي، ويدين ويصور عجزه أمام تبدل القيم واختلال الركائز التي تقوم عليها العلاقات الإنسانية.

لقد أصبح همُّ الرواية العربية الجديدة، اقتراح الحلول الفعلية لأزمة الهوية وتجسيدها في نسق كتابة تدين عبر عالم تخييلي الواقع والتاريخ، وتبحث عن الحقيقة المغيبة في عالم لا يقيني.

ولم تخرج الرواية الجزائرية عن هذا المسار حتى وإن جاءت متأخرة. حيث حققت نجاحا كبيرا في فترة السبعينات على يد جيل أسس لها منطلقا فنيا متينا بالرغم من انحساره في الشكل التقليدي.

وقطعت الرواية بعده أشواطا كبيرة، اختزلت عامل الزمن، واهتمت خلالها بالمضمون وطوّرت الشكل. بفضل انفتاحها على الحداثة واستثمارها لجماليات التجريب الغربية والتفاتها لمناهل التراث السردي العربي، لتخرج بحلة جديدة حاملة لمقومات الرواية العالمية.

لقد كان للروائيين الجزائريين مع بداية التسعينات، ومع اختلاف توجهاتهم الفنية وتباين منطلقاتهم الفكرية، الفضل في تبدل نمط الكتابة الروائية، وتغير إستراتيجية قراءة الراهن، وتجسيد أشكال الصراع الجديدة والمتنوعة في المتخيل. فكانت الهوية والإرهاب وأزمة المثقف من المواضيع الشائكة التي عمل الروائي على تعريتها وكشفها، وكشف

أزمة الكتابة في الجزائر طيلة أربعين سنة أو يزيد، مع التفاوت والتباين في الظروف المنتجة لهذه الأزمة، بدءا بسلطة النظام وترهيب التطرف وانتهاء بأزمة المقروئية.

شهدت الرواية على امتداد مرحلة تأسيسها وتشكلها تباينا في الأجيال وفي الرؤية، وتداخلا زمنيا بين أصحابها، إلا أنههم توحدوا في هدف واحد هو رفع مستوى الرواية فنيا وتقاسم حب الوطن ومعاناته، حتى لنرى في النماذج المدروسة ثلاث روائيين تجمعهم ذاكرة واحدة مُثقلة وهم كتابة واحدة لم تكتمل وغد مبهم باحتمالات متعددة.

لقد كانت النصوص الروائية المدروسة فضاء واحدا مفتوحا على عالم روائي واحد يمثل النموذج المثالي للرواية الجزائرية التجريبية، الذي لا يمكنه أن يكون إلا مرآة واضحة عاكسة لواقع صحي للكتابة الروائية الجزائرية الجديدة الساعية للتجديد والتطور الدائم.

لقد استطاع الروائي واسينى الأعرج باحترافيته وضع إيقاع روائي متناسق ساهم في إبراز أشكال الصراع القائم على مبدأ التعارض والتناقض بين الأطراف المحركة للحدث.

في حين أبدع في وضع صور التلاحم والداخل بين عناصر بناء الرواية من مكان وزمن وشخصيات فاعلة تحدث التصادم وتشوش الرؤية في مسار الرواية، فكان المكان مغطى بقيم غريبة عنه جعلت نظامه معقدا بشبكة مكانية، تشير في تكاملها إلى فضاء مغلق يُشعر بانهيار باطني تعانيه الشخصيات، وتفاعل متناقض يجمع بين التشبث بالانتماء والسعي نحو الانفلات في الوقت نفسه.

كما تشمل هذه الشبكة برمجة زمنية تلازم المكان وتقوي دلالة الضياع والحزن والفاجعة التي تلازم الرواية في هذه الفترة. حيث يظهر الزمن متشظيا، يعكس وعي

السارد وعالمه الداخلي المتشظي هو الآخر ويفجر الذاكرة الموجوعة، فينتفي الوعي بالزمن الطبيعي.

واستطاعت أحلام مستغانمي أن تُفلت بامتياز من قبضة السرد الكلاسيكي، وتخرج بشكل فني متفرد له خصوصيته الجزائرية والأنثوية، في إعادة تمثيل التاريخ والراهن تخييليا. تفاجئنا الكاتبة، في أول عمل روائي لها بكتابة جديدة لا تحدها الأشكال الجاهزة بل تكشف نفسها للمتلقي وتدعوه كشريك منتج للنص.

ويهيمن السرد الدرامي في روايتها من خلال اعترافات وبوح ساردها العليم الذي يقدم مادة سرده ويحللها ويعلق عليها بوجهات نظر متفاوتة وبؤر متعددة من خلال رؤية سردية تلف البناء الروائي العام. وتمارس الكاتبة على نصها جملة من التقنيات السردية، أعطت الخطاب أبعادا رمزية مفتوحة على قراءات متعددة لحكي الحدث ووصف الشخصية الفاعلة في التخطيط السردي. حيث ساهمت في العملية السردية من خلال تكسيرها للزمن، ومساهمتها في تكثيف الأصوات السردية التي أكدت انتفاء البطل وتعدد الشخصيات المتقابلة على محاور الصراع من مواقع مختلفة وبحسب ثقلها الدلالي الذي تصنعه الأقوال والأفعال.

وكانت رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار فضاء واسعا، تشتغل فيه الذاكرة على استرجاع النصوص والصور، التي أضفت دينامية سردية متعددة الأوجه والأبعاد والدلالات، حيث فعّلت القراءة لدى الناقد والقارئ المنتج لتلك النصوص، والواقف على طريقة إقحامها ومساحات اشتغالها. وقد توزعت على امتداد الرواية وانفتحت بعمق على واقع الشخصية بصراعاتها المتشابكة مع الراهن والتاريخ وعالمها الباطني.

ويظهر في النص وعي الكاتب الدقيق بمدى تعالُق هذه النصوص مع النص المستقبل، ومدى خدمتها لهدف الكتابة، والإيديولوجية التي تحملها. إذ يلعب التناص دورا كبيرا في تثوير النص من الداخل، ويشكل إستراتيجية هامة من استراتيجيات الكتابة

الروائية الجديدة القائمة على أنقاض نصوص سابقة ومعاصرة، والتي كان لها بالغ الأثر في الخطاب ودلالاته. كما يحيل تواجده على قدرة الطاهر وطار في التعامل مع التاريخ والتراث الإنساني بإقحام حكايات فرعية مولدة من رحم هذه النصوص، وعلى توطيد صلته بالقارئ واستفزاز قناعاته كيف ما كانت. وتنوعت بفضل هذا الغنى النصي اللغة الروائية وارتقت إلى مستويات مُغرقة في الصوفية وأخرى عنيفة بلون الدم والخراب.

وعلى سبيل الختم يمكن القول أن الرواية العربية الجزائرية استطاعت بفضل براعة هؤلاء وإبداعاتهم المضي من حيز إبداع ضيق الأفق إلى فضاءات أرحب، وشكلت نصوصها قاعدة متينة لجيل شاب يمتلك حصانة فنية منحتها لهم خبرة السلف، دون إقصاء جهوداتهم الحثيثة في خلق شكل مميز للرواية العربية الجزائرية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا- المصادر:

الروايات:

1. الأعـــرج، واســـيني: ســـيدة المقـــام، مرثيـــات اليـــوم الحـــزين، مـــوفم للنشر، 1997.

2. الأعـــرج، واســـيني: شـــرفات بحـــر الشـــمال، دار الفضـــاء الحـــر، الجزائر2001.

3. الأعرج، واسيني: ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 1، 2001.

4. الأعرج، واسيني: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط2، 2005.

5. بوجدرة، رشيد: تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994.

6. بن هدوقة، عبد الحميد: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

7. ســـعدي، إبـــراهيم: المرفوضـــون، الشـــركة الوطنيـــة للنشـــر والتوزيـــع – الجزائر، 1981.

8. مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي بيروت، ط1، 2001.

9. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

10. وطار، الطاهر: اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

11. وطار ،الطاهر: الزلزال، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

12. وطار، الطاهر: عرس بغل، دار الاجتهاد، الجزائر، 1989.

13. وطار، الطاهر العشق والموت في الزمن الحراشي: دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

14. وطار، الطاهر: تجربة في العشق، دار الاجتهاد، الجزائر، 1989

15. وطار، الطاهر: الشمعة والدهاليز موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

16. وطار، الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

الدراسات التراثية النقدية والتاريخية:

1. ابن العمراني: الإنباء في تاريخ الخلفاء، تحقيق قاسم السامرائي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1999.

2. البغدادي، علي بن أنجب: كتاب أخبار الحلاج، تحقيق موفق فوزي الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط 2، 1997.

3. الجرجاني، عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2006.

4. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ط 4، 1975.

5. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك (147-218)، ج 8، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط 2، (د.ت).

6. العسكري ،أبو الهلال: كتاب الصناعيتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2 ،1989.

7. العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، تح، إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر، 1961.

8. الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، ج3، عن الموقع الإلكتروني http://www.ketabpedia.com.

9. القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2001.

ثانيا-المراجع العربية-

10. الأعرج، واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

11. الأعرج، واسيني: الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

12. أحمامة، لحسن: قراءة النص بحث في شرط تذوق المحكي، دار الثقافة، مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1999.

13. أبو نضال، نزيه وآخر: أفق التحولات في الرواية العربية، شهادات، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003.

14. أبو مطر، أحمد وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية دراسات، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003.

15. أوركان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1994.

16. إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.

17. إبراهيم، عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1، 2005.

18. البغدادي ،علي بن أنجب: كتاب أخبار الحلاج، تحقيق موفق فوزي الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط 2، 1997.

19. بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1985.

20. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث (بنياتهاية وإبدالاتها)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

21. بنكراد، سعيد: النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط، دار الأمان، ط1، 1996.

22. بوطاجين، سعيد: السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005.

23. بوطاجين، سعيد: الرواية غدا، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الرابع، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر،(د.ت).

24. بورايو، عبد الحميد: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

25. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي الغربي، بروج، الدار البيضاء، 1990.

26. برادة، محمد: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، ط1، 2003.

27. برادة، محمد: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، جامعة الأمم المتحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987 .

28. برادة، محمد: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، ط 1، الدار البيضاء، 1996 .

29. بن قينة، محمد: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

30. بدر، عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية في مصر 1870-1938، دار المعارف، القاهرة، دت.

31. بوديبة، ادريس: الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط 1، 2000.

32. بوشوشة، بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر للنشر، تونس، 1999.

33. بن خليفة، مشري: سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

34. جهاد، كاظم: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 1993.

35. محمد، الحرز: شعرية الكتابة والجسد، (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.

36. حماد، حسين محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتابة، القاهرة، 1998.

37. حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، 1996.

38. خلاق، بطرس: نشأة الرواية العربية بين النقد والايديولوجيا، (أعمال الملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

39. الخطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، الدار الوطنية الحديثة، دمشق، ط 1، 1990، ط 2، 1999.

40. الخطيب، محمد كامل: الرواية والواقع، بيروت، دار الحداثة، 1981.

41. الخبو، محمد: الخطاب القصصي في الرواية المعاصرة، دار حامد، تونس، 2003 .

42. خالد، حمد خالد: رجال حول الرسول، دار الجيل، بيروت، 1994.

43. دراج، فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

44. دراج، فيصل: دلالة العلاقات الروائية، دار طبال، ط1، 1992.

45. رقيق، عبد الوهاب: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الجامعي، تونس، 1998.

46. ركيبي، عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1948)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978.

47. الزغبي، أحمد: في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان، 1986.

48. زكرياء، فؤاد: مع الموسيقى، ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية والهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد-القاهرة، دت.

49. سنقوقة، علال: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

50. سعيدي، محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

51. السياقي، فاضل: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977.

52. السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، دار هومة ، الجزائر، (د.ت).

53. شرف، محمد جلال: الحلاج، الثائر الروحي في الإسلام، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 1970.

54. الشثري سعد بن ناصر بن عبد العزيز: مختصر صحيح البخاري، كتاب الوصايا، دار إشبيليا، الرياض، ط 1، 2002.

55. صدوق، نور الدين: الكتابة وسلطة الذاكرة، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط1، 2006.

56. الصالح، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

57. صالح، صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

58. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11، (د.ت).

59. العروي، عبد الله: الاديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

60. عبود، حنا: من تاريخ الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

61. عباس، إبراهيم: الرواية المغاربية، تشكل النص في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1، 2005.

62. عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

63. العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت، 1990.

64. عبد المطلب، محمد: بلاغة السرد اللغوي، كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.

65. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1971.

66. العلام، عبد الرحيم: كينونة النص الروائي" قضايا السرد" لعبة النسيان، منشورات الموجة، الرباط، ط 1، 1991.

67. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير، منشورات النادي الثقافي، جدة، ط 1، 1985.

68. فاسي، محمد: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

69. فريجات، عادل: مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفنّ الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

70. الفيصل، روحي سمر: بناء الرواية العربية السورية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

71. فالح، عبد السلام: الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

72. فضل، صلاح: شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الأساسية والاجتماعية، مصر، ط 5، 1995.

73. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط 1، 2004.

74. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر عمان، ط 1، 2004.

75. قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1995.

76. قيسومة، منصور: الرواية العربية الأشكال والتشكُّل ، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 1997.

77. الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005.

78. كحالة، عمر رضا: أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ج 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ت).

79. لحميداني، حميد: النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 1، 1990.

80. مريدن، عزيزة: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية 1971.

81. المنيعي، حسن: قراءة في الرواية، سندي، ط 1، 1996.

82. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب ، وهران، 2005.

83. مونسي، حبيب: نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب ، وهران، 1999.

84. مونسي، حبيب: القراءة والحداثة، "مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

85. مجموعة من الباحثين: الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 2006.

86. محمد، أحمد سيد: الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب- محمد ديب، نجيب محفوظ-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

87. مهيدات، نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 ، 2008.

88. المرزوقي، سمير- شاكر، جميل ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، ط 1، 1985.

89. مبروك، مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة/ رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998.

90. مبارك، صفوت حامد: الفكر الماركسي، عالم الكاتب، القاهرة، ط1، 1980.

91. مكارم، سامي: الحلاج فيما وراء المعنى والخط واللون، رياض الريس للكتب وللنشر، (د.ت).

92. مخلوف، عامر: متابعات في الثقافة والفكر دراسة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2002.

93. مخلوف، عامر: الرواية والتحولات، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دمشق، 2000.

94. مرشد، أحمد البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 2005.

95. النعيمي، أحمد حمد: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004.

96. نجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، 2000.

97. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، مكتبة نهضة مصر، ط 3، 1977.

98. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982.

99. وادي، طه: صورة المرأة في الرواية العربية، دار المعارف بمصر، ط 2، 1980

100.يايوش، جعفر: الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، 2007.

101.يايوش، جعفر: إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية – أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأدب للنشر والتوزيع، (د.ت).

102.يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001.

103.يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط 2، 1989.

104.يقطين، سعيد: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1997.

105. ياغي، عبد الرحمن: في الجهود الروائية بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2 ،1981.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. أ، أ مندولا: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

2. بورتيس، أوسيتكي: شعرية التأليف، ترجمة سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999.

3. بارث، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد اليلام بن عبد العالي ، دار توبقا للنشر،الدار البيضاء، ط3 ، 1993.

4. بارث، رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا- الحسين سبحان، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001.

5. بارث، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1999.

6. باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ط2، 1984.

7. برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، 2003.

8. بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات 1971.

9. باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009.

10. تودوروف، تزفتان: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

11. تودوروف، تزفتان: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

12. تودوروف، تزفتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال ،الدر البيضاء، ط2، 1990.

13. تودوروف، تيزفطان: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، القاهرة، 1996.

14. جيرار، جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

15. جيرار، جينيت وآخرون: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع، ط 1، 1997.

16. كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991.

17. لوبوك، بيرسي: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2000.

18. مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998

19. ويليك، رينيه: أوستني وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985.

رابعا-المجلات والدوريات:

1. أبو الهيف، عبد الله: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 01، 2005.

2. أبو عوف، عبد الرحمن: إشكالية السينما المصرية والتشكل الروائي (الرواية قضايا وآفاق-كتاب دوري يعنى بالفن الروائي المحلي والعالمي)، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009

3. ابن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث منذ اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج 51، العدد الثاني، 1996-1997.

4. بوغازي، الطاهر: اتجاهات الأفراد نحو العلاج الشعبي، زيادة الأولياء

الصالحين نموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، العدد 03، 1995.

5. بشير بويجرة، محمد: الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل مقاربة إبستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، مجلة دراسات جزائرية، العدد الأول، 1997.

6. رواس قلعة جي، عبد الفتاح: رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد 68، 1997.

7. الشاوي، عبد القادر: إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي) مجلة دراسات سميائية، أدبية، لسانية،ع 2، شتاء87، ربيع 1988، فاس، مطبعة النجاح الحديثة، المغرب. .

8. شرشار، عبد القادر: بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول إرهاصات الأولى للكتابة في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، منشورات مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد الثاني،2005.

9. حمودة، عبد العزيز : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة. الكويت، 1998 .

10. حمداوي، حميد: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، العدد الثالث، 1997.

11. حميش، بن سالم: في إشكالية الهوية المزدوجة، مجلة فصول، العدد 23، آذار مارس 2007.

12. خضرة، محمود: دلالة ابن عربي في تفكيره الصوفي على مذهب وحدة الوجود، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد 69، 1997.

13. عبد الله، محمد حسن: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، العدد143، 1989، مطابع السياسة، الكويت.

14. عبيد، محمد صابر: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، قراءة

سيميائية في رواية المصباح الزرق لحنا مينة، مجلة الموقف، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 434، 2007.

15. مرتاض، عبد الملك: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة – الجنازة نموذجا – تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد الثالث، 1994.

16. مرتاض، عبد المالك: مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، معهد الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان العدد05، 1996.

17. مرتاض، عبد المالك في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب، وهران، 2004.

18. مجموعة من المؤلفين:مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة: رضوان ضاضا، عالم المعرفة، 221، 1997.

19. ماضي، شكري عزيز: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

20. يحياوي، عياش: حوار مع الطاهر وطار، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 15، 2000.

خامسا-المعاجم العربية:

1. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، قدم لـه الشيخ العلالي عبد الله، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: خياط يوسف، دار لسان العرب، بيروت، 1988.

2. إبراهيم، فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 1، 1986.

3. أنيس إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج 2 ، دار الفكر، بيروت.

4. الرويلي، ميجان والبازغي، سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب لبنان، ط 2، 2000.

5. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب، 1984. دبلة، عبد العالي: التجربة التنموية الجزائرية والإشكالية التبعية والتخلف، رسالة ماجستير، بإشراف محمود فهمي الكردي، جامعة القاهرة، 1985.

سادسا-الرسائل الجامعية:

1. بن مالك، رشيد: السيميائية بين النظرية والتطبيق-رواية نوار اللوز نموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان،1998.
2. دبلة، عبد العالي: التجربة التنموية الجزائرية والإشكالية التبعية والتخلف، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1985.

سادسا- المراجع باللغة الفرنسية:

A. Dictionnaires

1. (A-J) Greimas et (J) Courtes, Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage, Hachette. Paris, 1979.
2. Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. du seuil, Paris, 1972.
3. Paul Robert : Dictionnaire de langue Française, Tome IX, Paris, 1985.
4. Dictionnaire Hachette, édition 2006.

B. Travaux et études des théories littéraires

1. A .j Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse, Paris, 1966.
2. Bakhtine M, Le Roman polyphonique, in, la poétique Dostoïevski, Seuil, 1970.
3. Vladimir Propp : Morphologie du conte populaire, Seuil, Paris, 1970.
4. Gérard Genette : Poétique, éd. du seuil, Paris, 1987.
5. Gérard Genette : Frontières du récit, communication, n°8.
6. Gérard Genette : Figures II, éd. du seuil, Paris,1972.
7. Genette Gérard : Figures II, Essais, Coll. «tel Quel », Aux éd. du seuil, 1969.
8. Genette Gérard : Figures III, Coll. Poétique, éd. du seuil, Paris, 1972.

9. . Hamon Philippe : Pour un statut sémiologique du sersonnage, soétique du sécit, éd. du seuil, 1977.

10. Keyser (W) : Qui raconte le roman, In. poétique du récit, éd. Points, 1977.

11. Lucien Goldman : Le dieu caché, Gallimard, Paris, 1979.

12. Paul Robert : Dictionnaire de langue française; Tome IX; Paris; 1985

الفهرس

المقدمة

المدخل

الرواية العربية (النشأة والمسار)

الفصل الأول

تحولات الكتابة في الرواية العربية

الفصل الثاني

الإيقاع الروائي في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج

الفصل الثالث

التخطيط السردي والشخصية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

الفصل الرابع

تجليات التناص في رواية الشمعة والدهاليز لطاهر وطار

<u>الكتابة الروائية العربية فى الجزائر بين الرؤية والأداة</u>

هزت التحولات الاجتماعية والسياسية بعد أحداث أكتوبر 1988 مجموعة من القيم الأساسية في المجتمع الجزائري، وكشفت عن زيف قيم الشعارات السابقة، أو على عدم أصالتها وفعاليتها في الواقع. وأدرك الروائي بعدم جدواها بعدما ظل الأدب طويلا تحت وطأة السطوة السياسية، إذ جعلته الأزمة يعيد النظر في كثير من مسلماته وتصوراته واستطاع أن يؤسس لرواية جزائرية مرتبطة بمدى إنتاجيتها المتميزة ومدى فعاليتها في إقرار متغيرات جديدة في ممارسة الإنتاج الأدبي، حيث عرفت الرواية تحولات ناتجة عن تحولات الوعي العربي وأسست لعلاقة الكتابة بالزمن وعلاقة الوعي بالتاريخ، وأصبح العالم الروائي يستلزم أشكالا فنية جديدة في طرائق التعبير و خطابا روائيا يستجيب لمثل هذه التحولات الجديدة .

وقد شكل الاتصال بالغرب،عاملا آخر ساهم بشكل فعلي في التحول الحداثي للخطاب الروائي العربي الجزائري و الذي مكن ثلة من الروائيين الجزائريين الشباب أن يحتكوا بتيارات أدبية وتجارب روائية أجنبية، كان من أبرزها التجربة الروائية الحديثة في بلاد الغرب، وبخاصة في فرنسا وإنجلترا، فاطلعوا على آدابها وتياراتها، واكتشفوا أن ملامح التحول والتجديد هناك تتمثل في طرائق التعبير وتقنيات السرد: اللغة، المنظور السردي، الحوار، المونولوج...

ولم يكن هذا التوجه نحو الكتابة الجديدة ليتبلور بالملموس لولا فضل هؤلاء الروائيين الذين تطلعوا في توجههم الحداثي إلى الارتقاء بدرجة الأداء الفني في النص الروائي، وذلك باهتمامهم لجوانب الخطاب على جوانب المضمون، حيث مالوا إلى تجريب كل الأساليب التي تدفع بهم إلى آفاق رحبة، خارجة عن قيود ومواصفات الخطاب الروائي الكلاسيكي، فتحطم السرد الرتيب والحبكة المصنوعة ورسم الأنماط الروائية، وانفتحت الكتابة الروائية على ثراء العوالم الداخلية، واستخدام تيار الوعي، وأسلوب التداعيات، وتداخل الأزمنة، والاستعانة بالرمز والأسطورة والموروثات الثقافية الشعبية لإثراء النص الروائي.

<u>Ecriture d’un roman en arabe en Algérie entre vision et outil</u>

Les événements d’octobre 1988 qu’a connu l’Algérie ont été ressentis comme une onde de choc basculant ainsi le socle de valeurs politiques qui constituaient la société algérienne. Tout en dénonçant l’ordre établi, ces événements ont également mis a nue les « vieux » slogans en montrant leur incompatibilité avec la société algérienne. C’est ainsi que le romancier a été vite convaincu de leur inutilité après que le roman avait évolué depuis fort longtemps sous l’emprise du politique.

A vrai dire, la crise d’octobre 1988 a poussé le romancier à une remise en cause de ces perceptions. Cette situation l’a poussé à bâtir une philosophie du roman algérien liée en particulier à sa production exemplaire et sa prise en considération des nouvelles variables de la production littéraire. Cependant, le roman algérien commence à connaitre des mutations dues à celles de la conscience arabe tout en bâtant une relation de l’écriture avec le temps et une autre avec la conscience et l’histoire. Le monde littéraire s’est montré donc en demande constante d’exigences de nouvelles formes d’expressions et de discours artistiques qui tiennent compte de cette période transitoire.

Par ailleurs, la forme de communication avec l'Occident a constitué un autre facteur qui a contribué activement à la transformation vers plus de modernisation du discours romancier arabe algérien. Ce qui a permis par exemple à un groupe de jeunes romanciers algériens de mieux cerner la voie de la transformation avec un degré de familiarisation important en rapport avec le courant romancier et expériences artistiques étrangères, en particulier ceux de la France et de la Grande Bretagne. Ce groupe de jeunes romanciers Algériens a commencé à prendre connaissance de la littérature dans ces pays et a vite découvert les signes de découvertes et de transformations ainsi que les techniques d'expressions et de la narration: la langue, la perspective narrative, le dialogue, monologue ...

Cette orientation vers une écriture nouvelle devient un élément concret même si le groupe de jeunes romanciers algériens avaient préféré élever le degré de performance technique dans le texte narratif, et que leur attention se focalise davantage sur des aspects du discours et de son contenu. Cette approche tend en effet à expérimenter toutes les méthodes qui les poussent à voire de vastes horizons, au-delà des restrictions et des spécificités classiques narratives liés au discours romancier. Cette situation a précipité la chute de la narration monotone et la fonctionnalité de styles artistiques. On note finalement une ouverture de nouveaux écrits à l'univers riche de l'Intérieur, l'utilisation de flux de la conscience, l’émergence de la méthode des conséquences, l'utilisation de symboles et de mythes qui ont fortement enrichis les traditions culturelles populaires ainsi que le texte narratif.

<u>Novel writing Arabic in Algeria between the vision and the tool</u>

After the events of October 1988 social and political transformations have shaken a set of core values in Algerian society. However there were revealed the fallacy of previous values, or slogans on originality, effectiveness in practice. In case, the novelist realizes the Uselessness of all the previous value and slogans under literature long under the weight of political power. This crisis pushed the novelist to reconsider many of ideas and perceptions and was able to establish a novel Algeria linked to the productivity of excellence and effectiveness in the adoption of new variables in the exercise of literary production. Where the novel knew shifts resulting from shifts Arab awareness and established the relationship of writing-time and the relationship of awareness of history. Finally, the novelist requires a new form of expression and speech in direction of new challenge concerning this transition.

The form of communication in the Western countries (Nord America and Europe) constitutes another factor that has contributed actively in the transformation of modernization of the speech Arab novelist Algerian. Front of this situation, the novelists young Algerians adopted method and approach of the experiment novelist in modern Western countries, particularly in France and England. With this opportunity to studies the Literature and currents concerning the westerns countries, and discovered that the features of transformation and renewal, there is the modalities of expression and narrative techniques: language, narrative perspective, dialogue, monologue.

The new approach of novelists young Algerians was not going to write in order to have a great ideas who to prefer novelists who looked on their way modernist to raise the degree of technical performance in the narrative. There interest is located to search a new challenge to developing their Knowledge far of the boundaries of novelist classical approach. Before everything are changing, we see drawing styles feature, and opened up novel writing to the rich worlds, developed of consciousness, and method. Finally, the narrative text was enriched by using of symbol and myth and cultural traditions. This hard transition was a good opportunities to a critical approach in order to help the novelist to develop and modernize all his literature contribution.